



ГРИГОРИЙ ЗАЙЦЕВ

БЕЗДНЫ И ВЫСИ

Культурологическое исследование третьего септенера
Старшего Аркана Таро

КНИГА ВТОРАЯ



Григорий Зайцев

БЕЗДНЫ И ВЫСИ



КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ТРЕТЬЕГО СЕПТЕНЕРА
Старшего Аркана Таро



книга вторая



Касталия
Москва
2020

УДК 291.32
ББК 86.391
З 177

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки,
главный научный сотрудник ИСПИ РАН

Староверов В.И.

доктор философских наук, профессор, член Союза писателей России,
почётный работник высшего профессионального образования РФ,

заведующий кафедрой философии и истории науки БГИИК

Римский В.П.

З 177 Зайцев Г.

Бездны и выси (II): культурологическое исследование третьего
септенера Старшего Аркана Таро — М: «Касталия», 2020. — 348 с.

ISBN 978-5-521-15801-0

Книга «Бездны и выси», представляющая собой двухтомное издание, является культурологическим исследованием последней седмицы символической системы Триумфов (Старших Арканов Таро). В этом двухтомнике экспонируется широкий исторический контекст, в котором происходило становление европейских символических систем, а Арканы Таро интерпретируются как архетипические модели, отражающиеся во множестве граней нашей цивилизации. Исследование рассчитано на читателя, интересующегося изучением истории и символики карт, а также на того, кто хочет приобщиться к пониманию неочевидных закономерностей европейского искусства и культуры от эпохи Ренессанса до наших дней.

Второй том книги «Бездны и выси», который читатель держит в руках, предлагает максимально широкую репрезентацию философии и символизма заключительных четырёх карт колоды Таро (XIX—XXII/0). Вместе с уже изданными книгами «Лики мистерий», «Таинство пути», а также первым томом книги «Бездны и выси» настоящая работа образует многотомный труд, всесторонне представляющий культурологический контекст формирования, развития и многовекового бытования Старшего Аркана Таро как символической системы.

УДК 291.31
ББК 86.391

© Г. Зайцев, 2020
© «Касталия» (Москва) 2020

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
Аркан XIX «Солнце»	17
Аркан XX «Суд/ Ангел»	101
Аркан XXI «Мир»	169
Аркан XXII или 0 «Дурак/Шут»	251
 ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	
Старший Аркан Таро как многоуровневая система	337





БЕЗДНЫ И ВЫСИ



книга вторая



«Солнце»



«Суд/Ангел»



«Мир»



«Дурак/Шут»

Jungian Tarot (Robert Wang, 1988)

ПРЕДИСЛОВИЕ



Меня всегда поражало, как часто люди, интересующиеся философией, культурологией, историей искусств или эзотеризмом, впадают в «культ накопления знаний»¹. На мой взгляд, такой подход к интеллектуальному и культурному наследию мало чем отличается от ежедневного просмотра телевизора — это просто способ «убить время», сбежать от себя, изъять у себя возможность подумать, заполнив пространство своего досуга «внешним шумом» в виде «какой-то информации». В таком случае информация скорее вредна, чем полезна, так как лишает человека возможности вступить с проблемной ситуацией в прямую коммуникацию. Как бы это парадоксально не прозвучало, механическое накопление информации скорее отрезает человека от исторического наследия культурных кодов, чем позволяет в него интегрироваться, так как заменяет гибкое ориентирование в ситуации, бегством в раз и навсегда установленные штампы. Единицы информации — её «кирпичи» — порождают монструозную башню, вместо того чтобы стать семенами роста «живого дерева» культуры как традиции, в том числе и традиции мышления.

В наши дни всё реже и реже поднимается вопрос о том, что сама по себе информация не является знанием (хотя и может им стать), но с таким же успехом информация может превратиться в суррогат знания и выступить в роли препятствия для обретения последнего. Больно это констатировать, но мне часто приходится наблюдать, как добрая половина активных читателей становится жертвой повальной тенденции, которая в области эзотеризма настолько распространена, что способна представлять значительную угрозу для этого сообщества. Кратко эту угрозу можно выразить следующим образом: получив уникальный ключ к трансформации себя и ближайшего окружения, вместо того чтобы испытать его на себе, современный эзотерик спешит рассказать полученные сведения другим людям, что (как ему, вероятно, кажется) должно повысить его статус в глазах единомышленников. Те же, кому такой словоохотливый субъект рассказывает только что приобретённый им материал, поступают аналогичным образом: запускается бесконечная циркуляция транслирования, в процессе которой из первичных данных вымывается практически всё, а ценные трансформативные ключи очень быстро превращаются в «общее место» эзотерического дискурса, при том, что на практике их попытались испробовать (чтобы получить реальный результат) лишь единицы. Данная проблема не является узкоспециализированным явлением в области эзотеризма (её можно встретить практически во всех

¹ Причём под «знаниями» чаще всего имеют в виду не столько знания, сколько информацию.

областях окружающей нас реальности), но в случае с эзотерическим сообществом она выглядит, на мой взгляд, более угрожающей, чем в прочих известных мне сферах духовной активности современного человека.

В противоположность «накоплению знаний» я полагаюсь на идею *культуральной интегративности*, когда каждый осколок истории европейских символических систем встраивается в функционирующий живой интеллектуально-духовный мир, позволяющий нам созидать самые разнообразные ассоциативные мосты, раз за разом смещая свою субъективную точку зрения и приближаясь если не к объективности, то по крайней мере к интерсубъективности: как *горизонтально* (через признание разных точек зрения, существующих в наши дни), так и *вертикально* (через обращение к представлениям об искомым ситуациях или объектах, заимствованных из разных исторических эпох). Через такое приобщение к символам европейской культуры человек всё более и более погружается на архетипический уровень бытия и начинает понимать, что в обыденных вещах, ежедневно происходящих в его жизни, на самом деле действуют не только случайные совпадения, но ещё и тенденции, сопряжённые с мифологией нашего сообщества — той мифологией, о которой мало кто может что-то более или менее ясно сказать, кроме того, что она есть.

Обретение своего собственного мифа в контексте сложноорганизованных символических ассоциативных рядов задача не простая, но интересная. Это путь, который интегрирует нас в общекультурный поток, делая нас сильнее, глубже, увереннее. Он преобразует наши интенции в более решительные, а жизнь наполняет новыми красками. И это не какой-то абстрактный инструмент, наподобие ещё одной придуманной типологии социума, при помощи которой исследователь тщетно пытается разметить метаморфическое поле бессознательной жизни. Нет! Это самосуший и наполненный духом истории культуральный код, который пронизывает нашу цивилизацию тонкими незримыми нитями. И тот, кто научится видеть эти нити и овладеет этим кодом, сможет намного мобильнее и свободнее ориентироваться в своей жизни и жизни сообщества, в котором он живёт.

Лично для меня архетипические образы Таро — это прежде всего план той реальности, в которой мы существуем. А если человек будет использовать не только философию, но и мантику Таро, то этот план станет ещё и постоянно изменяющимся, мутирующим, «живым». Поначалу это может дезориентировать, но, на самом деле, именно такой подход позволяет не просто перейти на новый уровень осмысления бытия, но, по сути, перевести нашу жизнь в модальность осознания *тотального метаморфизма мифологической реальности*. Это помогает выйти из пребывания в иллюзии чётких границ «объективного мира» к свету разумного мифотворчества своей собственной жизни. Перейти к прямому контакту с теми «силами», которые всегда незримо пребывают с нами и зачастую (незаметно для нас) руководят нашими мыслями, действиями и желаниями.

Под «контактом с силами» я не подразумеваю какие-то мистические «вслушивания» в реальность и не призываю читателя становиться на путь «ясновидения», «ясночувствования» и аналогичных побегов от себя и своего уникального индивидуального бытия. Когда я пишу о том, что символические системы позволяют нам вступить во взаимодействие с теми или иными архетипическими «силами», я имею в виду нечто аналогичное тому, что описывают многие современные учёные, в том числе Бруно Латур, который утверждает, что *акторами* (действующими агентами) в ситуациях могут выступать не только люди, но и время, вещи и т.д.

Впрочем, в нашей культурологической истории вещи раздваиваются на их материальную и символическую составляющую — на физический **артефакт** и на **метафору**, нисходящую к нам из виртуального мира символов, знаков, кодов. В таком случае не удивительно, что контакт с многовековой историей Триумфов, а также попытки взаимодействия с этими картами в современном нам культурном пространстве способны включить нас в своего рода культурально-силовые «водовороты». Это и есть, на мой взгляд, одна из искомых целей при работе с символическими системами прошлого: не только уметь распознавать их действие в настоящем, но и проживать его как реализующуюся здесь и сейчас вневременную мистерию.

Когда-то давно сновидческие оракулы считались голосами богов. Человек шёл к древнему месту, в котором, как полагал, обитает голос божества, способного дать ответ на жизненно важный вопрос, который сам человек не мог разрешить. Такой искатель истины оставался на ночлег в этом месте, и во сне с ним беседовал бог или группа божеств, давая ему разъяснения его проблем прямо или косвенно — посылая аллегорические сновидения-загадки. В древнем мире в этом видели одно из доказательств присутствия божественного бытия среди нас. Но на рубеже XIX—XX вв. Зигмунд Фрейд показал, что мир сновидений может быть сведён к определённой модели их интерпретации без какого-либо учёта наличия «божественных сил», посылающих нам такие ответы на наши вопросы. Мистика стала наукой, а чудо — трансформировалось в методологию современной психоаналитической онейрокритики. За Фрейдом последовали другие, и теперь в научном дискурсе уже мало кого можно удивить интерпретацией сновидений.

В наши дни интерпретация снов не будет означать, что толкующий их учёный, прибегающий к методам онейрокритики, стоит на «шатких мистических основаниях». Значение символов из сновидений, проявляющихся в личной психической жизни субъекта, ныне стало признанным фактом в ряде крупных научных сообществ. И, как мне кажется, то же самое когда-нибудь случится и с мантикой Таро. Прорицание при помощи случайно выпавших архетипических изображений рано или поздно будет объяснено в терминах науки будущего¹. Ведь даже современная научная парадигма значительно меньше противоречит

¹ В книге «Лики мистерий», а также в ряде научных статей (в том числе в «*liminal aspects of dreams*») я сделал посильный вклад в рациональное объяснение действия предсказательной практики, за счёт обращения к границам между пространством смысла и бессмысленного.

эзотерическим представлениям о реальности, чем научные концепции «века рационализма».

Всего десять лет назад немецкий философ Томас Метцингер выпустил в свет книгу «Наука о мозге и миф о своём Я. Тоннель эго», в которой представил концепцию нашего «Я» в качестве весьма примечательной для любого эзотерика системы, так как она помогает объяснить не только «осознанные сновидения» (которым посвящена целая глава в этой книге), но и большинство магических и мистических духовных практик. Причём делает это исходя из строго научных оснований. Согласно этой работе, наша «Я-модель» представляет собой не только воспринимаемый нами образ тела нашего «Я», но и окружающий контекст, в который это «Я» погружено. То есть мы находимся не в воспринимаемом нами объективном мире, но в виртуальном «Я-тоннеле», в котором лишь одна из частей нашего «Я» присутствует в качестве «Я-маркёра» — того, что мы считаем собой, а остальные части нас — это образы других людей, ситуаций и самого пространства в котором «Я-маркёр» перемещается. Сказанное не означает, что наш «Я-тоннель» никак не коррелирует с поступающими извне импульсами от «реального мира», но это означает, что наша виртуальная модель реальности в любом случае является в достаточной мере субъективной и избирательной; то есть будет отражать только ту информацию, которая, по мнению нашей системы выживания, считается наиболее ценной для нас.

Приведу пример. Представьте себе план или карту некой местности. Если нас интересует политический территориальный вопрос — нам будет важно обзавестись такой картой, где будут отмечены границы государств. Но если нас интересует, климат, то карта будет совершенно другой, в то время как сам мир (от того, что мы сменили карту) не изменился, но изменились акценты, которые мы расставили при взаимодействии с этим миром. Если нас интересуют полезные ископаемые, нам потребуется другая карта — залежей полезных ископаемых. Однако по карте полезных ископаемых мы зачастую просто не сможем понять ни территориальные границы государств, ни климатические зоны: они там просто не будут представлены.

Примерно так же функционирует и наш «Я-тоннель». Это «выборка» реальности, но не сама реальность. Случайное же использование карт Таро в процессе дивинации позволяет включать в наш «Я-тоннель» такие события и ситуации, которые раньше в нём представлены не были, просто потому, что они игнорировались базовой для нашего восприятия «картой мира», основанной на наших ценностях и опыте (то есть фильтровались нашими доминантами восприятия). За счёт того, что Таро — это не волюнтаристский новодел, а многоуровневая и глубоко интегрированная в европейскую культуру и её историю система, влияние случайно выпадающих карт при прорицательных практиках будет достаточным, чтобы мы смогли заметить действия этих Арканов в своей жизни.

В таком случае расклад на Таро действует не потому, что между случайными картинками колоды и окружающим миром есть «мистическое соучастие», но потому, что глубоко «прошитые» в нашей коллективной

психике символы европейской культуры активируют поиск ближайших к ним ассоциаций, что позволяет нам увидеть то, что раньше игнорировалось. То есть карты выступают в роли *странного аттрактора*, притягивающего к себе родственные ситуации и события. К примеру, когда нам выпадает карта «Император», мы можем увидеть *подавление и жёсткий порядок* там, где раньше их просто не замечали, а если на эту же ситуацию выпадет Аркан «Правосудие/Справедливость», то акцент сместится на *баланс уравнивающих сил*, и так далее.

Впрочем, не стоит думать, что увиденное в ситуации после использования мантики Таро является истиной, а то, что мы видели до этого — ложью. В нашей жизни присутствует и то, и другое, и третье. Таротическая дивинация скорее обогащает наше представление о мире и нашей жизни, чем корректирует его в определённом направлении. Что же касается ассоциирующейся с картами Таро практики узнавания будущих, а не текущих событий, то и тут я не вижу никаких проблем с включением таротических оракулов в современную научную картину мира.

Как свидетельствовали ещё психотерапевты прошлого столетия, чаще всего та или иная жизненная ситуация движется в определённом направлении не хаотично, а вполне предсказуемо: **она весьма хорошо видна на уровне нашей интуиции**. Но для нашего *ratio* тенденции ближайшего будущего затуманены сухими мировоззренческими схемами, игнорирующими целые блоки не вписывающихся в эти схемы деталей. Так что «прорицание будущего» — это великолепная мистерия реанимации в нас интуиции. И совершенство карт Таро в данном случае кроется в том, что Триумфы никогда не говорят, *что именно* должно свершиться, но лишь предлагают загадку, к раскручиванию которой можно приступить только используя свой опыт, культуральный багаж и раскрепощённую интуицию.

Приведу ещё один пример. Хороший охотник, живущий в условиях постоянного контакта с дикой природой, может предсказывать погоду, чувствовать незримую угрозу, знать, где следует искать того или иного зверя. В этом нет мистики, лишь опыт и интуиция: умение видеть и использовать на практике те микродетали, которые обычно отсекаются жёсткой схемой нашего излишне рационального мировосприятия. Такому охотнику не нужны карты Таро — он использует свою интуицию без каких-либо «костылей».

Аналогичными фигурами с нашим гипотетическим охотником-дикарём были и знаменитые герои классических детективов (вроде того же Огюста Дюпена или Шерлока Холмса), безусловно, несколько приукрашенные их авторами-создателями, но так или иначе имеющие параллели в реальной криминалистической практике. Однако, для среднестатистического обитателя современного мегаполиса, который живёт в мире своих зачастую крайне неадекватных представлений о реальности, сложно раскрепостить интуицию даже с использованием таких символических систем, как Таро или «Книга перемен».

Я не хочу показаться читателю впавшим в искушение «возврата к истокам» и к «забытому знанию древних». Я люблю современный нам мир и не считаю, что агрессивная среда дикой природы более подходит

человеку, чем комфорт чистого города. Но, вместе с тем, я считаю, что развитие и использование своего самого важного защитного ресурса — интуиции — является чем-то первостепенным. Умея жонглировать культурным символами, сгущая и разряжая амплификационные поля, человек научается жить сразу во многих измерениях реальности. Он освобождается от однобокого диктата причинно-следственных связей, так как в метафорическом измерении Символа эти связи, с одной стороны, становятся многоуровневыми, с другой же, подчас вовсе исчезают в пространствах свершившейся вечности.

Такое путешествие в «иной мир» нашего бытия не сопрягается теперь, как в былые времена, с адскими духами, кознями Сатаны или некромантией... Всё это может быть истолковано наукой, а если что-то ещё и не поддаётся такому истолкованию, то многочисленные исторические примеры перехода магии древних в осмысленные современным научным сообществом разумные техники должны подтвердить, что всякая система, которая работает на уровне языка, символа или образа, является в перспективе научно доказуемой и когда-нибудь войдёт в наш быт как что-то самой собой разумеющееся. Причём, естественно, в выигрыше от соприкосновения с такой системой останутся прежде всего те, кто сделают ставку на её освоение раньше других.

Я отношусь к тем, кто не будет дожидаться окончательного признания в научной среде действенности европейских символических систем в качестве трансформативного инструмента, позволяющего пересоздать наше «Я» и наш индивидуальный мир. Я сам инициирую этот процесс интеграции эзотерического и научного дискурсов обращаясь к данной проблематике в книгах, статьях, выступлениях на научных и эзотерических конференциях, а также читая лекции в разных городах и через глобальную сеть Интернет. Я стою на принципиальной позиции: всё что окажется в эзотеризме ложным и случайным — пусть будет отброшено, но игнорировать то, что действительно способно изменить нашу жизнь к лучшему, лишь на том основании, что оно на данный момент ещё не поддаётся описанию в терминах современной научной парадигмы не следует. Науку не нужно превращать в сумму современных предрассудков. Наука должна быть для человека, а не человек для науки.

Так что давайте действовать! Обратимся к миру Триумфов Таро вместе, но не просто как к красивым сказкам прошлых веков, но как к механизму трансфигурации нашей реальности и преображения себя. Опыт многих людей уже доказал, что открытие индивидуального мифа в себе и включение человека в пространство символического измерения позволяет начать жить совершенно иной жизнью. Так это или нет, — решать каждому исходя из его собственного взгляда на мир, но попрошу читателя воздержаться от критики этого пути, пока он не испытает его на себе. Не будем забывать главное: информация — это не знание, а простое накопление фактов. Она не является адекватной заменой прожитому опыту и живой экзистенции нуминозного контакта с символическим пространством.

Эта книга — не энциклопедия и не собрание статей о символах и знаках разных культур. Это не история колод Таро. Данная книга, с одной стороны, является моей попыткой включения в научный дискурс Триумфов Таро, несправедливо отброшенных учёным сообществом, с другой же стороны, возможностью поделиться с читателем своим собственным опытом осмысления Арканов, как полноценных акторов (действующих сил) нашей жизни. Каждая глава этой книги, как и предшествующих моих работ, одновременно и исторически нейтральная, беспристрастная и сугубо личностная. Вероятно, именно этот парадокс является одним из ключевых преимуществ, которыми нас наделяет исследование колоды Таро. Здесь личное не противопоставлено общечеловеческому, а включено в него, без угрозы растворения: сияя в объективной данности ещё ярче и ещё индивидуальнее прежнего.

Арканы Таро — это путь индивидуации, путь, по которому стоит рискнуть пройти каждому, кто чувствует, что его жизнь стала излишне плоской, что он зажат в тиски бытовыми ситуациями, а время неумолимо бежит вперёд. Выйдя за пределы замкнутого круга бессмысленных поступков, мы можем устремиться в «ось вечности», которая наполнит нашу жизнь смыслом так, что каждое действие (пусть самое незначительное, а может даже неприятное) будет пониматься нами как часть сложной системы, в которой оно наделено глубинным значением.



В этой книге я продолжаю повествование об историческом становлении карт Таро, которое начал в трёх предшествующих работах: «Лики мистерий», «Таинство пути», «Бездны и выси — книга первая». В «Ликах мистерий», кроме анализа карт первого септенера, я посвятил большую часть текста разоблачению некоторых популярных мифов относительно Триумфов и попытался прояснить что эта система представляет собой на самом деле. В «Таинствах пути», наряду с детальным исследованием карт второй седмицы, мной была предпринята попытка сопоставления европейской системы Таро и её ближайших «родственников» в Азии, а также проведена аналитическая работа, посвящённая тому, как различные исторические мировоззренческие позиции отражались на символической системе Таро в разные эпохи. В первой книге «Бездн и высей» я рассматривал наиболее интересные и важные, на мой взгляд, культурные параллели между картами Таро и иными значимыми явлениями символической истории Европы, такими как: шестоднев, атрибуты святых, семь главных грехов и противодействующих им семь добродетелей. Также анализу были подвергнуты параллели между Таро и неортодоксальными христианскими доктринами, которые вошли в культуру под собирательным названием «гностицистские учения». Значительный блок текста был обращён к параллелям между Таро и алхимией, «Триумфами» Франческо Петрарки и другими источниками, которые могли повлиять на систему Старшего Аркана или, напротив, испытать её влияние. А также, мной была предложена попытка на примере типологии психосинтеза Роберто Ассаджиоли посмотреть на то, насколько

универсально может быть трактована система Таро, если интерпретировать карты именно в качестве Арканов (Таинств) — то есть круг за кругом расширяя их амплификационный ряд, с целью объединения всех явлений окружающего нас мира в *Unus mundus*.

Непосредственным продолжением этой работы является данная книга («Бездны и выси — книга вторая»). Здесь я представляю детальный анализ заключительных трёх карт третьего септенера Старшего Аркана Таро: «Солнце», «Суд/Ангел», «Мир», а также карты «Дурак/Шут», не имеющей номера. Я надеюсь, что предложенные в этой книге обширные исторические и культурологические изыскания помогут обогатить современный амплификационный ряд Старшего Аркана и возродить понимание этой важнейшей для европейской традиции символической системы, в качестве *малого мира* — земного отражения суммы всех сил «мира небесного».

Материал, посвящённый Арканам, будет открываться иллюстрацией карт, заимствованных из ломбардской колоды начала XIX века¹ и специально подобранных (одного или нескольких) стихотворений, выступающих в роли эпиграфа, чтобы на суггестивном уровне ввести читателя в круг архетипических образов, который будет подробно исследован в дальнейшем тексте. Для тех же, кто захочет более глубоко погрузиться в смысловое поле каждой карты, мной предлагаются параллели практически из всех основных форм человеческой творческой активности: научной и религиозной мысли, а также разных видов искусств. Чтение этих списков и самостоятельное знакомство с обозначенными там произведениями, способно настроить на верный круг ассоциаций, или, как говорят юнгианские аналитики, породить ряд *амплификаций*, необходимый для формирования культурально-обоснованной точки зрения на аллегорические сценки каждой из карт.

Помимо этого, перед анализом каждого из рассматриваемых в книге Арканов мной приводятся краткие конспекты сущностно важных характеристик этих Арканов из трудов четырёх известнейших исследователей Таро французской и русской школ. Это:

- Григорий Оттонович Мёбес, более известный как Г.О.М. (1868—1930 или 1934)² — автор классических эзотерических трудов, выдающийся русский оккультист
- Освальд Вирт (1860—1943)³ — художник одной из наиболее авторитетных колод Таро французской школы, исследователь европейского эзотерического символизма

¹ Колода, созданная Фердинандо Гумппенбергом (*Ferdinando Gumpfenberg*) в 1810 году.

² Все цитаты из Г.О.М. будут приводиться мной по книге: Мёбес Г.О. «Курс энциклопедии оккультизма» / Г.О. Мёбес. — М.: Энигма, 2012. — 528 с. (Далее при цитировании Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма).

³ Все цитаты из О. Вирта будут приводиться мной по книге: Вирт О. «Таро магов» / О. Вирт. — С-Пб: ООО ЭТО «Экслибрис», 2002. — 288 с. (Далее при цитировании: О. Вирт. Таро магов).

- Нина Павловна Рудникова (1890—1940)¹ — теософ, ученица Г. О. Мёбеса
- Валентин Арнольдович Томберг (1900—1973)² — один из наиболее ярких представителей высокого христианского мистицизма XX века

Цитаты, по крупицам собранные мной в объёмных томах вышеперечисленных эзотериков, позволят составить представление о традиционных взглядах на Старший Аркан французской школы. Впрочем, хотя эта книга и ориентирована преимущественно на французскую оккультную традицию, английская школа Таро также не будет упущена из виду. Детальному анализу подвергаются как колоды уэйтовской системы, так и колоды, проистекающие из кроулианской школы. Цель такого комплексного подхода — попытаться показать читателю, что существование различных трендов и направлений не требует установления «истинной школы» и выбора в её пользу. На мой взгляд, в подходе к сложным полисмысловым явлениям и их модуляциям как историческим, так и локальным, всегда необходимо проявлять гибкость, открытость и своего рода культурную толерантность.

Эта книга базируется на цикле лекций, прочитанных мной в 2014—2015 гг. по просьбе юнгианского аналитика и исследователя эзотерической традиции Олега Телемского для московского отделения интеллектуального клуба «Касталия». В процессе адаптации лекционного курса для формата книги весь материал был принципиально переработан и значительно расширен, что позволило мне назвать эту работу именно книгой, а не курсом лекций или семинаром. Ограниченное количество анализируемых в книге Арканов способствовало максимально подробной проработке их смысловых полей, а читателю даёт возможность глубоко и всесторонне погрузиться в пространство каждой карты.

¹ Все цитаты из Н.П. Рудниковой будут приводиться мной по книге: Рудникова Н.П. «Сакральный мистицизм Египта. 22 ступени посвячительного пути» / Н.П. Рудникова. — М.: Беловодье, 2013. — 360 с. (Далее при цитировании: Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта).

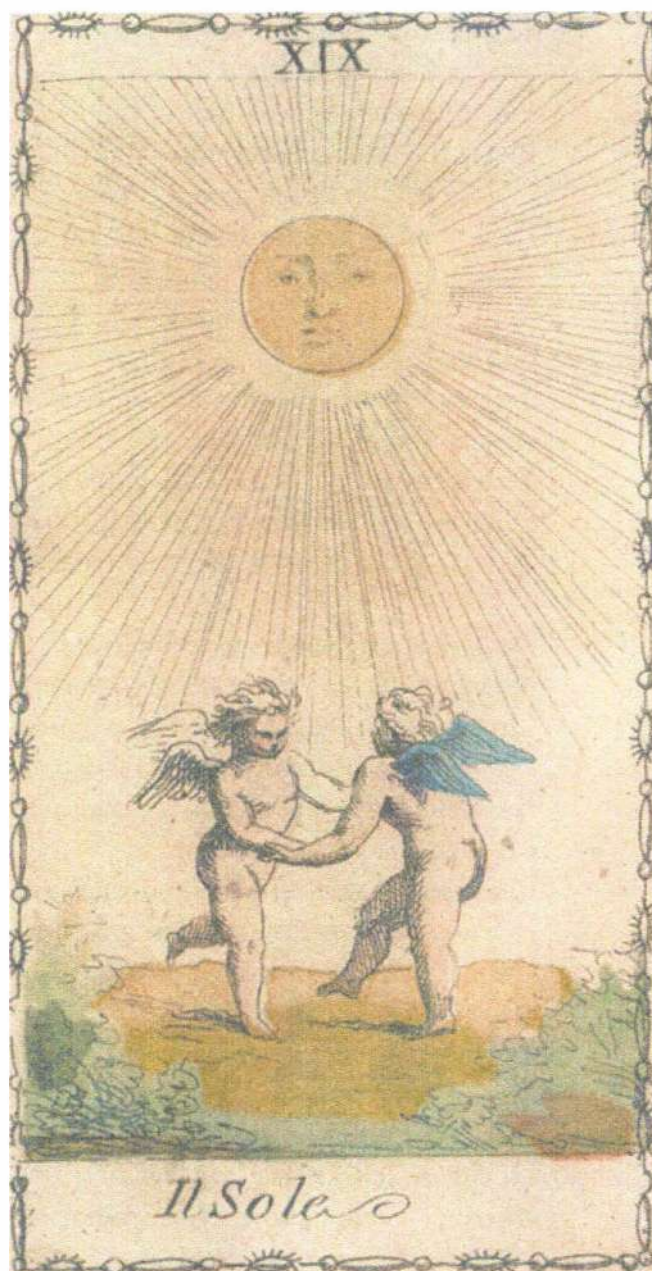
² Все цитаты из В.А. Томберга будут приводиться мной по книге: Томберг В.А. «Медитации на Таро. Путешествие к истокам христианского герметизма» / В.А. Томберг. — М.: ООО Издательство «София», 2008. — 608 с. (Далее при цитировании В.А. Томберг. Медитации на Таро).



Рудольф Перле «Солнце» (1916). *Rūdolfs Pērle «Saule» Latvian National Museum of Art*

АРКАН XIX

СОЛНЦЕ, СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ,
ЯРКИЙ СВЕТ, СОЛНЦЕ ОЗИРИСА,
ЗЕМНОЕ СЧАСТЬЕ, ПОЛНОТА ЖИЗНИ
КРЕПОСТЬ, БАЛКАНЕЦ¹,
ОСТОРОЖНОСТЬ



¹ Название взято из «Центурий» Нострадамуса. Присутствует в качестве названия Аркана «Солнце» в колоде *Marseille Pagen-Webb* (она же известна как *Tarot de Nostradamus* и *Tarot des Centuries*).



Однажды в полдень, в день конца весны,
Мне сон приснился — чёткий, словно фото.
Я видел, как Христос сошёл на землю.
Вновь став ребёнком,
Он бежал с горы,
Бежал с горы, катился по траве
И рвал цветы, бросал их и смеялся
Был слышен его смех издалика...

Однажды, когда Бог-отец уснул,
А Дух Святой парил в небесной сини,
Из ящика чудес похитил он три чуда.
И первым сделал он, чтобы никто не ведал
О том, что он навек покинул небо.
При помощи второго чуда стал он
Навечно человеком и ребёнком.
А третьим чудом сотворил Христа,
Который на кресте пребудет вечно,
Там, в небесах, распятый на кресте,
Служа моделью для своих подобий.
Затем бегом пустился к Солнцу
И по его лучу спустился наземь.
Теперь со мною он живёт в моей деревне...

Он научил меня всему. Он научил
Меня внимательнее вглядываться в вещи.
Он показал мне всё, что есть в цветах.
Он обратил мое внимание на изящность
Камней, когда в руках их держат люди
И не спеша разглядывают их...
Он говорит мне, что Господь едва ли
Всё понимает в том, что сам когда-то
Он сотворил, — «хоть я и сомневаюсь,
Что это он-то сам и сотворил».
Вот, например, он говорит, что «всё живое
Хвалу ему поёт, — но ничего
Живое не поёт, иначе были б
Певцами все живые существа.
Живое — оно просто существует,
И оттого зовут его живым» ...

Вот такова история о нём,
О Мальчике моём, об Иисусе.
Так на каком разумном основанье

Не быть ей достоверней и правдивей,
Чем всё, что нам философы твердят,
И всё, чему религии нас учат?

Алберто Казейро (Фернандо Пессоа)
«Однажды в полдень, в день конца весны» (фрагмент)
в переводе Ю. Левитанского



Пробуждение — прыжок с парашютом из сна.
Свободный от душного вихря, падает
странник в зелёную зону утра.
Возгораются вещи. Трепещущий жаворонок,
он ощущает — качаются лампы мощных
сплетённых корней под землей. А наверху —
в тропическом изобилии — зелень,
подняв руки, прислушивается
к ритму невидимого насоса. И странник
падает в лето, спускается
в его слепящий кратер, вниз
по шахте зелёно-влажных эпох,
сотрясающихся под турбиной солнца...

Тумас Транстрёмер «Прелюдия»
в переводе А. Афиногеновой

Ключевые слова:

- ясность
- простота
- естественность
- ответ на вопрос
- свет (во всех значениях этого слова)
- аполлоническое начало
- понимание ситуации и своего места в ней
- метод
- система
- интеллект
- эстетика
- разум в его наиболее чистой и высокой форме
- «Я»
- тщеславие
- эгоцентризм
- полдень (во всех значениях этого слова)
- вершина
- диалог
- кверент (в практической дивинации)
- основные символы этого Аркана: солнечный диск, пара детей или подростков, близнецы, ребёнок на белом коне с красным флагом, Каин и Авель, Аполлон



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Куф* (между сфирот Нэцах и Мальхут)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Реш* (между сфирот х'Од и Йесод)

Гематрия буквы *Куф*: 100

Гематрия буквы *Реш*: 200

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — Близнецы (влияние Солнца); Папюс и Г.О.М. — Рыбы; Рудникова — Рыбы; английская школа — Солнце

Параллели в психологии и науке о человеке:

- архетип ребёнка
- объективность и стремление к ней
- самодостаточность
- ось «Эго-Самость» в аналитической психологии
- обретение самоидентичности
- сознание
- альтруизм
- умение радоваться жизни
- эстетический вкус

- зрение
- очевидность
- рациональное разрешение запутанной ситуации
- зрелость
- акме (др.-греч. *ακμή*)
- счастье
- полнота жизни
- здоровье
- свобода

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- Шарль Перро (*Charles Perrault*) «Золушка» (1697)¹
- Фридрих Гёльдерлин (*Friedrich Hölderlin*):
«Солнцезобор» (1790—1796)
«Весна»/«Какое счастье видеть, как часы светают...» (начало XIX в.)
«Слава»/«Как благозвучье связывает с Богом...» (начало XIX в.)
- Ганс Христиан Андерсен (*Hans Christian Andersen*) «Гадкий утёнок» (1843)²
- Детектив и родственные жанры. Подходят те произведения, где все интриги, описанные в книге, в конце повествования получают рациональное истолкование — тайна раскрывается, мир иллюзий тает под воздействием ясного разума: Эдгар Аллан По (*Edgar Allan Poe*) «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Золотой жук» (1843), «Похищенное письмо» (1844); Артур Конан Дойл (*Arthur Conan Doyle*) «Приключения Шерлока Холмса» — сборник рассказов (1892), «Записки о Шерлоке Холмсе» — сборник рассказов (1894), «Собака Баскервилей» (1902), «Возвращение Шерлока Холмса» — сборник рассказов (1905)³
- Фридрих Ницше (*Friedrich Nietzsche*) «Так говорил Заратустра» (1883—1885) — глава 4, последняя часть — «Знамение»⁴
- Константин Дмитриевич Бальмонт:
«Гимн Солнцу» (1903)
«Гимн к Солнцу» из цикла «Перу» (1908)
- Алистер Кроули (*Aleister Crowley*) «*Liber resh vel helios. Sub figura SS*» (1911)
- Фернандо Пессоа (*Fernando Pessoa*) стихи, написанные под псевдонимом Рикардо Рейс
- Идея постоянного само-осознания («Я есть») в работах философа и мистика Георгия Ивановича Гурджиева

¹ Путь из Аркана «Луна» в Аркан «Солнце». Обретение самоидентичности.

² Путь из Аркана «Луна» в Аркан «Солнце». Обретение самоидентичности.

³ Сюда можно бы было отнести практически все произведения о Шерлоке Холмсе.

⁴ Так как финал «Заратустры» — это скорее поэтический гимн, чем философское рассуждение, по этой причине я расположил его в данном блоке текстов.

- Фрэнк Ормсби (*Frank Ormsby*) «Приходи как есть» (вторая половина XX в.)
- Нула Ни Гоунал (*Nuala Ni Dhomhnaill*) «*Aubade*» (1984)

Параллели в трудах мыслителей:

- Большинство книг по эстетике
- Рене Декарт (*René Descartes*) «Рассуждение о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках» (1637)
- концепт «Я» в трудах Иоганна Готлиба Фихте (*Johann Gottlieb Fichte*) — особенно поздняя метафизика
- Людвиг Витгенштейн (*Ludwig Wittgenstein*) «Логико-философский трактат» (1921)
- Эдвард Эдингер (*Edward Edinger*) «Эго и Архетип» (1972)
- Грегори Бейтсон (*Gregory Bateson*) «Шаги в направлении экологии разума: избранные статьи по антропологии» (1972)
- Чарльз Т. Тарт (*Charles T. Tart*) «Пробуждение. Преодоление препятствий к реализации возможностей человека» (1986)
- Умберто Эко (*Umberto Eco*):
«Искусство и красота в средневековой эстетике» (1987)
«Поиски совершенного языка в европейской культуре» (1993)

Параллели в живописи:

- образы *Sol Invictus* (Солнце Непобедимое) в Древнеримском искусстве
- образы *sole orizzontale destro (sinistro)* и *ombra di sole* в геральдике
- изображения мандал в восточном мистицизме и трудах К.Г. Юнга
- янтры
- Клод Лоррен (*Claude Lorrain*) — изображения Солнца и солнечного света в пейзажах¹ (1600—1682), к примеру «Утро в гавани» (1630)
- Винсент Ван Гог (*Vincent van Gogh*):
«Оливы под жёлтым небом и Солнцем» (1889)
«Жнец» (1889)
«Закрытые поля и восходящее Солнце» (1889)
- Эдвард Мунк (*Edvard Munch*):
«Восход солнца» (1894)
«Восход солнца над гаванью» (1894)
«Солнце» (1911—1916)
- Пьер Боннар (*Pierre Bonnard*) «У средиземного моря» — центральная часть триптиха (1911)
- Джакомо Балла (*Giacomo Balla*) «Прохождение Меркурия перед Солнцем» (1914)
- Рокуэлл Кент (*Rockwell Kent*) многие картины художника, в том числе «Старолл. Ирландия. Донегал» (1926—1928)

¹ В живописи Лоррена солнечный свет обладает сакральным значением. Это своего рода объективный, мудрый и всепрощающий молчаливый взгляд божества, вззирающего на происходящее на земле.

- Павел Петрович Беньков — изображения солнечного света в городских пейзажах (1879—1949)
- Эдвард Хоппер (*Edward Hopper*) «Утреннее Солнце» (1952)
- Григорий (Гиви) Вахтангович Тоидзе «Пусть всегда будет Солнце!» (1971)
- Лоран Парселье (*Laurent Parcelier*) — большинство работ художника (XX—XXI вв.)

Параллели в скульптуре:

- Статуи солнечных божеств (Аполлона, Гелиоса, Ра, Сехмет и др.): Мут-Сехмет Аменхотепа III из Эрмитажа (XV в. д.н.э.)
- Колосс Родосский (292—280 гг. до н. э.) — огромная статуя Бога Солнца, одно из «Семи чудес света» (не сохранилась)
- Аполлон Бельведерский (ок. 330—320 до н. э.) — римская копия работы древнегреческого скульптора Леохара
- Статуи просветлённых божеств, в качестве инструментов демонстрации простоты и ясности Пути:
 - Золотой Будда (XIII—XV вв.) — самая большая в мире золотая статуя (2,5 метра) — расположена в бангкокском храме Ват Траймит Дайбуцу Такаока (1981) — Тояма, Япония. Примечательно кольцо-мандала за статуей Амитабхи (Амита Будды)
 - Тяньтань Будда (1990—1993) — статуя Будды, восседающего на круглой мандалообразной платформе на холме — расположена в Гонконге, на острове Лантау
 - Будда Весеннего Храма (2002) — самая высокая статуя Будды в мире (153 метра), изображает Будду Вайрочана — расположена в провинции Хэнань, Китай
- Джамболонья (*Giambologna*), он же Жан де Булонь (*Jean de Boulogne*) «День» (1555—1558) — уменьшенная копия одноименной статуи Микеланджело Буонарроти с добавленной к ней солярной символикой
- Франческо Квирино (*Francesco Queirolo*) «Избавление от чар» из Капеллы Сан-Северо (ок. 1757)
- Карло Альбачини (*Carlo Albacini*) «Орест и Пилад» (ок. 1790)
- Григорян Григор Ованесович «Освобождение солнца» — серия скульптур (2010-е)
- Серикжан Ищанов «Путь к свету» Астана, Казахстан (2017)

Параллели в архитектуре и природных памятниках:

- Стоунхендж (3020—2910 гг. до н. э.)
- Пирамиды Гизы (XXVI—XXIII в.в. до н.э.)
- Луксорский храм Амона-Ра (приблизительно XV в. до н. э.)
- Храм Аполлона в Дельфах (VI—IV вв. д.н.э.)
- Храм Кастора и Поллукса в Риме (V вв. д.н.э.)
- Версальский парк (конец XVII в.)

- Ясность и простота архитектуры эпохи классицизма. К примеру: Клод-Никола Леду (*Claude Nicolas Ledoux*) проект «идеального города» в Шо (XVIII в.)
- Любое здание типа «утка» по Роберту Вентури (то есть здание, по внешнему виду которого сразу понятно, что оно представляет собой по существу: гамбургерная в виде гамбургера, библиотека в виде книги, вокзал в виде паровоза и т.д.)
- Проекты так называемой «солнечной архитектуры». К примеру: Рольф Диш (*Rolf Dish*) дом-гелиотроп, Фрайбург, Германия (1994) — дом уникален тем, что вращается вслед за Солнцем

Параллели в музыке:

- Жан-Батист Люлли (*Jean-Baptiste Lully*) «Фаэтон» (1683) — лирическая трагедия в 5 актах с прологом
- Иоганн Себастьян Бах (*Johann Sebastian Bach*):
Прелюдия и fuga Соль мажор для органа *BWV 541* (первая половина XVIII в.)
Прелюдия и fuga До мажор для органа *BWV 547* (первая половина XVIII в.)
Сюита для оркестра № 1 До мажор *BWV 1066* — I часть (ок. 1720)
Партита для скрипки соло № 3 Ми мажор *BWV 1006* — I часть (ок. 1720)
Сюита для виолончели соло *BWV 1009* — № 3 До мажор (ок. 1720)
Sanctus из Мессы си минор *BWV 232* (эта часть мессы написана в 1720-е)
Бранденбургский концерт № 2 Фа мажор *BWV 1047* — I часть (1721)
- Большинство мажорных произведений эпохи венского классицизма
- Йозеф Гайдн (*Joseph Haydn*) Симфония № 7 До мажор, известная как «Полдень» (1761)
- Вольфганг Амадей Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) «Волшебная флейта»¹ (1791)
- Пётр Ильич Чайковский Концерт для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор (1875) — интродукция
- Николай Андреевич Римский-Корсаков «Снегурочка» — опера (1881) — финальный хор: «Свет и сила, Бог Ярило!»
- Пауль Хиндемит (*Paul Hindemith*) Симфония «Художник Матис» (1933—34) — I часть: «Концерт ангелов»
- Николай Сергеевич Корндорф «Ярило» для фортепиано и магнитофонной плёнки (1981)
- София Асгатовна Губайдулина «Гимн Солнцу» для виолончели, камерного хора и ударных (1997)
- Георг Фридрих Хаас (*Georg Friedrich Haas*) «Hyperion» (2006)

¹ Опера показывает весь процесс Великого Делания — обретения состояния Аркана «Солнце». Собственно персонификацией Солнца является персонаж Зорастро.

Параллели в кинематографе:

- документальное кино как жанр, в силу его стремления к так называемой «объективности» (что бы это ни значило)
- Роман Лазаревич Кармен:
«День нового мира» (1940) совместно с Михаилом Яковлевичем Слущким
«Широка страна моя...» (1957)
- Акира Куросавы (*Akira Kurosawa*) «Расёмон» (1950)¹
- Ингмар Бергман (*Ingmar Bergman*) «Волшебная флейта» (1975)
- Томми Ли Уоллес (*Tommy Lee Wallace*) «Оно» (1990)²
- М. Найт Шьямалан (*M. Night Shyamalan*) «Знаки» (2002)³
- Дэнни Бойл (*Daniel Boyle*) «Пекло» (2007)
- Клинт Иствуд (*Clint Eastwood*) «Дело Ричарда Джуэлла» (2019)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «Активное Солнце изливает Свет, материализующийся вплоть до состояния золотого дождя. На картинке держатся за руки два мальчика (хотите — мальчик с девочкой: *Rebis* изготавливается различно). Дети эти жизнерадостны; их обновляет Свет, падающий на них. И всё это ограничено каменной загородкой, определяющей предел сгущения, интерпретируемого картинкой Дара Небес»⁴. «XIX Аркан ... даёт возможность прорубить окно в крыше XVIII-го [Аркана — Г.Э.]; узреть свет, получить надежду на совершенствование, на Реинтеграцию в Мир Минорных Арканов [то есть выход к объективности — Г.Э.], (а) нежелание иметь врагов выработает в нас все грани альтруизма...»⁵. Впрочем, согласно Г.О.М., радикальному обновлению себя и выходу за пределы повторения искатели Истины смогут научиться лишь в следующем Аркане («Суд/Ангел»), а «умению ориентироваться в собственном триумфе»⁶ и вовсе в финальной карте Старшего Аркана — «Мир».

Освальд Вирт: «Солнце обогащает своих детей духовно. Золото, которым оно их щедро осыпает, — это не тот металл, который привлекает жадных, а философское золото истинных последователей Гермеса. Эти посвящённые ничуть не заблуждаются относительно ценности вещей и обладают всем, поскольку ни к чему не испытывают привязанности и страстного влечения. Они нуждаются только в том, что необходимо им в работе, и этого получают гораздо больше, чем просят. Самое большое их богатство — богатство сердца: испытывая любовь ко всем существам, они получают любовь в ответ, поэтому

¹ Финал фильма: выход из Аркана «Луна» в Аркан «Солнце».

² Финал фильма: выход из Аркана «Луна» в Аркан «Солнце».

³ Финал фильма: выход из Аркана «Луна» в Аркан «Солнце».

⁴ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 413.

⁵ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 200.

⁶ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 413.

земная жизнь кажется им прекрасной и счастливой. У них невозможно отнять счастье, которым они наслаждаются, ибо они сами его создают»¹.

Нина Рудникова: «Человеческое "Я" стоит обнажённым перед лицом Духовного Мира таким, какое оно есть от начала и будет до конца. И единственное, что оно знает о себе, можно выразить фразой: "Вот Я, какой Я есть и каков Я есть". В этот момент человеческое "Я" закрепляется в Мире Духа и меняет точку опоры на точку подвеса. Тот, кто этот момент пережил, никогда его не забудет, и с этого момента всё его мировоззрение и всё его мироотношение меняются. Он уже не рыба, плавающая в воде, но птица, летающая в солнечном свете»².

Валентин Томберг: «Дорогой неизвестный друг, рассматриваемый нами Аркан "Солнце" есть Аркан детей, купающихся в солнечном свете. В нём речь не столько об открытии оккультных тайн, сколько о видении обычных и простых вещей в свете солнечного дня — как видит их ребёнок. Девятнадцатый Аркан Таро, Аркан интуиции, даёт представление о Богооткровенной простоте познания, наделяющего Дух глубокой проникновенностью взгляда, не потревоженного ни сомнениями, ни порождаемой ими нерешительностью, т. е. это видение вещей такими как они есть в вечно новом свете Солнца. Этот Аркан учит получать простые и чистые впечатления, которые — без каких-либо интеллектуальных гипотез и надстроек — являют вещи в их первозданном виде. Обнаружение и утверждение ноуменальности впечатлений — такова цель Аркана "Солнце", Аркана интуиции»³.



В этой главе речь пойдёт об аполлоническом Аркане «Солнце». Самым ясным Аркане из всей колоды Старшего Аркана, как полагают некоторые тарологи, так как само понятие **ясности** относится к его смысловому полю. Однако, я бы не спешил с выводами на счёт ясности понятия *ясность*, и простоты пути к *простоте*. Достаточно лишь напомнить читателю, что существует около двадцати исторических типажей композиции данного Аркана. Этот факт уже рушит все надежды на то, что с девятнадцатым Триумфом удастся легко разобраться и что эта карта не скрывает в себе достаточно сложные и противоречивые идеи. Всякий Аркан многосложен, и Аркан «Солнце» не исключение — именно это и делает его Таинством (то есть Арканом). Так что не нужно стремиться к полной ясности в ущерб глубине, игнорируя мелкие, но значимые детали и оттенки смысла. Эта идея, вероятно, пройдёт красной нитью по всей данной главе, так как в какой-то мере именно она является определяющей для того, чтобы не поддаться на иллюзию простоты карты «Солнце», а суметь приблизиться к её значению.

¹ О. Вирт Таро магов С. 179.

² Н. Рудникова Сакральный мистицизм Египта С. 302.

³ В. Томберг Медитации на Таро С. 492

Говоря языком современной аналитической психологии, «Солнце» — это Аркан Эго, получившего контакт с Самостью. Контакт нашего сознательного центра с тем, что можно было бы назвать нашей архетипической сущностью, внутренним богом, идеей целостности и полноты нашего потенциала. Это карта связи с нашей подлинной природой, карта единства и отчётливого видения, ясности понимания происходящего и разумного осознания себя в нём. Это Аркан получения духовного алхимического Золота (Солнца Мудрецов), а также карта превосхождения самого себя (в ницшеанском смысле). А ещё это Аркан неугасаемости сознания и Света, как внешнего, так и внутреннего. Ведь видимый свет — есть лишь внешняя оболочка света сокрытого.

Девятнадцатая ступень мистерии Старшего Аркана — это нахождение человеком «точки подвеса», то есть укоренённости в высшем (в том числе и в «высшем себе») — так его характеризовала Нина Павловна Рудникова. Также она писала, что все Арканы синтеза, предшествующие «Солнцу», были лишь *эkleктической* попыткой единения, но «Солнце» знаменует собой появление подлинно *синтетического мировоззрения*. Этот синтез на девятнадцатой карте Таро изображался парой детей или подростков, своей юностью намекавших на вечную молодость великого светила.

Но есть у этого Аркана и другие смыслы. Не будем забывать, что Солнце, как астрономический объект — центр системы, в которой мы живём. Именно Солнцу удаётся удерживать на орбитах все планеты, вращающиеся вокруг, а также влиять на сезонные циклы. Солнце — это та сила, которая организует наш мир в том виде, к которому он нам знаком.

На уровне метафоры Аркан «Солнце» — это тот последний синтез, когда все «планеты», их влияния и аспекты, собираются в единую систему и начинают своё вращение вокруг нашего подлинного «Я», творящего свою *истинную волю*. Вокруг того изначального «Я», которое одновременно и предельно **личное** для каждого из нас, и единое, **объективное** для всего человечества.

Этот парадокс, обозначенный во многих композиционных решениях Аркана «Солнце» детьми-близнецами и есть глубинная сущность данной карты: единство и антагонизм индивидуального и общего, света и тени, личности и вечности — то есть диалектическое единство высшего Сознания как такового и нас в нём. С точки зрения символизма карт Таро, восход Солнца — это тот миг, когда рассеиваются отравляющие нас иллюзии «Луны», когда прекращает светить свет заимствованный и изливается подлинный свет. В такой миг — ясности и озарения — все сомнения исчезают и человек вступает в следующий Аркан («Суд/Ангел»), дабы переродиться.

Всё то, что было намечено в Аркане «Умеренность» («Вестник Солнца»), в XIX-м Аркане реализуется уже в полной мере. На четырнадцатой ступени Таро мы видели лишь солярного ангела, пришедшего к нам со знамением о грядущем свете. На девятнадцатой ступени мы видим само Солнце, изливающее на нас свой божественный свет. И в этом ослепительном Аркане мы являемся одновременно **самим**

Солнцем (светом подлинного сознания и самосознания), **его частью** (когда наше *Эго* включается в *Самость*, а наше сознание — в сознание мира) и **тем, кто созерцает это единение** (то есть осознание самого процесса осознания).

По этой причине не случайно, что на Аркане «Солнце», как правило, изображены близнецы — это наше «Я» и его самоосознание, его рефлексия. Ведь если мы хотим узреть себя объективно (как бы со стороны) мы уже должны, условно говоря, раздвоиться. Но такая «двойственность» противоположена двойственности «Луны» — так как здесь она ведёт к интеграции и конструктивному видению ситуации, в восемнадцатом же Аркане — уводила лишь в галлюцинации и болезненные иллюзии.

Известный современный оккультист и таролог Лон Майло Дюккет пишет: *«С незапамятных времён учение о близнецах тайно передавалось из поколения в поколение в святилищах мистерий. Древние предания повествуют о двойнике Солнца, вокруг которого вся Солнечная система обращается с огромным периодом в сотни миллионов лет. А ранние христиане-гностики называли Сатану братом-близнецом Христа и полагали, что в их взаимоотношениях скрыта великая солярная мистерия.*

Какие обстоятельства и причины повлекли за собой рождение этих древних легенд, нам неизвестно. Но, так или иначе, современная наука утверждает, что тайна Солнца действительно заключается в вечной борьбе двух титанических сил: активных термоядерных процессов, выжигающих солнечное "топливо" и излучающих в космическое пространство свет и другие формы энергии, и пассивная солнечная масса, порождающая гравитационное поле. Первые удерживают Солнце от гравитационного коллапса, вторая поддерживает стабильность термоядерных процессов и фокусирует их в пределах солнечной сферы»¹.

Аркан «Солнце» — то, что объединяет чаянья всех живущих. Это сердце человека, тянущееся к своему идеалу, без которого была бы невозможна никакая духовная и даже физическая жизнь. И на каждом уровне осознанности этот идеал проявляется по-разному: от развития простейших структур в жизни минеральной, до стремления к превосхождению себя в жизни сознательной.

Примечательно, что несмотря на наличие большого числа композиционных моделей этого Аркана значение его, вероятно, в наименьшей степени подвержено различным «интерпретациям школ», так как силой своего «притяжения» данный Триумф словно бы объединяет все толкования в некую единую многогранную систему. Но если быть максимально внимательным, то можно заметить, что даже в трактовке этого Аркана всё же можно найти смысловые отличия, типичные для каждой из классических школ оккультизма (проистекающие из соотнесения карты с различными путями Святого Древа, а также из различных композиционных

¹ Дюккет Л.М. ««Таро Тота» Алистера Кроули» / Л.М. Дюккет — М.: «Гарпократ», 2014 — С. 218.

моделей). Подобно тому, как на древних схематичных рисунках дневное светило часто изображалось как диск с расходящимися от него во все стороны лучами, также и Аркан «Солнце», имея единый смысловой центр, единое ядро, порождает множество различных лучей-традиций его понимания и изображения.

Для того чтобы в этом разобраться, взглянем на данный Аркан в исторической перспективе, внимательно фиксируя каждое отличие, каждую деталь и то, как всё это трансформировалось во времени. Обратимся к истории карт Таро и проследим, как воплощался данный архетип в различные эпохи и что это может нам сказать сегодня.



К счастью исследователя, карта «Солнце» сохранилась в большом количестве ранних колод ручной работы, так что история этого Аркана имеет значительный объём материала для изучения. К хронологически первому типу композиции данной карты, вероятно, следует отнести модель, предложенную в колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 1) и её клонах, в частности в *Francesco Sforza Tarot* (рис. 2). На этих изображениях мы видим либо проносящегося над миром гения Солнца (возможно, Гелиоса или Гипериона), либо персонифицированную аллегория вечно юного светила. На обеих картах находим дитя с маской Солнца. В наибольшей степени детскость выражения лица персонажа подчёркнута на карте из *Francesco Sforza Tarot*.

Ребёнок летит на облаке и держит над своей головой солярную маску, устремлённую ликом не к земле, а к высшему миру небес. Гений Солнца словно скользит по небу, изящно отталкиваясь ногой от края карты. Наше дитя можно различить красные бусы с двенадцатью бусинами, намекающими одновременно и на Зодиак, и на число учеников Христа (которого в богословской литературе иногда сравнивали с Солнцем).

Что может означать маска Солнца в руках младенца? Возможно, ренессансный художник хотел указать, что физическая оболочка дневного светила — лишь **видимая форма** духовной силы, созидающей всё на нашей планете. Не случайно, в традициях Таро — Аркан «Солнце», часто обозначает *кверента* (вопрошающего): его *Эго* или *персону*, в зависимости

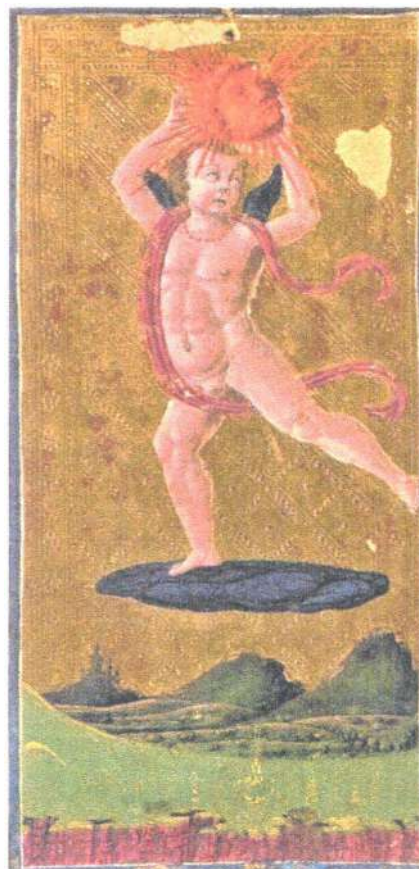


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

от расклада. Ведь Аркан «Солнце» — это внешняя манифестация внутреннего света. А то, что на обеих картах маска повёрнута вверх (прочь от земли) может указывать на внутреннюю связь девятнадцатого и вышележащего — двадцатого Аркана: солнечный лик словно всматривается в небеса и ждёт, когда вострубит архангельская *Tuba mirum* — труба предвечного.

Помимо вышесказанного, этот рисунок важен для нас ещё одной (на первый взгляд незначительной) деталью, а именно: **красной лентой**. Есть резон предполагать, что именно эта красная лента одной из первых в истории колод Таро послужила прототипом для изогнутого схожим образом алого знамени в руках дитя на карте из колоды Артура Уэйта (см. рис. 28 на стр. 48). Конечно, нельзя отрицать и вероятности того, что прототипом для Уэйта послужила карта «Солнце», где изображён воин с флагом, скачущий на белом коне (см. рис. 27 на стр. 48). Однако, этот английский оккультист для своего варианта Аркана избрал образ *ребёнка*, как символ вечной юности вечного светила¹, что делает сравнение с образами из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* корректным, а версию с вероятным влиянием этой колоды на Уэйта — обоснованной.

Любопытно, что обе версии расположения ткани на данной карте (и у ренессансного художника, и в Таро Райдера-Уэйта) точно соответствуют зеркальному варианту буквы *Куф*, ассоциирующейся с этим Арканом во французской оккультной школе (рис. 3). Существовала ли какая-то

¹ Сам Артур Уэйт объяснял свой выбор композиции карты «Солнце» ссылкой на фрагмент текста из «Халдейских оракулов», где описан ребёнок-триумфатор, врывающийся в мир на белом «коне зари небес». Однако, если бы его новшество не имело корней в таротической традиции, вряд ли оно смогло бы столь успешно в ней прижиться.



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

историческая каббалистическая взаимосвязь между красной лентой гения Солнца на старинных картах Таро и девятнадцатой буквой иврита, мне не известно, но возможность такого рода параллели кажется достаточно значимой, для того чтобы хотя бы просто упомянуть о ней.

В другой раннеитальянской колоде *Tarocchi del Mantegna*, состоящей из пятидесяти аллегорических изображений, есть две карты, во многом родственные Аркану «Солнце». Обратимся к той карте, что имеет № 31 и именуется «гением мышления» (*Iliaco*). Композиция рисунка представляет собой близкую модель к той, что мы только что наблюдали в миланских картах ручной работы (*Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и *Francesco Sforza Tarot*). Мы видим юношу с маской солярного светила (рис. 4). На данной карте он не летит, а уверенно стоит на земле, но то, что он может летать, подчеркнуто наличием у него крыльев. Среди основных отличий от рассмотренных ранее карт здесь стоит назвать более зрелый возраст солярного гения, а также направленность лика маски Солнца: вертикаль миланских колод сменяется здесь горизонталью. Юноша смотрит на солнечный диск прямо (глаза в глаза), — словно пытаюсь найти ответы на вопросы о своей собственной душе.

К сожалению, эта весьма интересная композиционная модель данного Аркана в качестве живой традиции не вышла за пределы XV века. В наши дни антропоморфную фигуру с маской солнца на XIX Аркане можно встретить лишь в работах художников-тарологов, пытающихся реконструировать нехватящие в ренессансных колодах карты, в частности в *Cary-Yale Visconti US Games* (рис. 5), либо в метамодернистских аллюзиях на старинные колоды, к примеру, как это реализовано в *The Sorcerers Tarot* Антонеллы Кастелли (рис. 6).



Рис. 7



Рис. 8

Впрочем, в какой-то мере «масочная» линия получила продолжение совсем в иной композиционной модели. Если на картах из колод *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* и *Francesco Sforza Tarot*, а также из *Tarocchi del Mantegna* мы видели солнечную личину, устремлённую своими глазами либо в небеса, либо в очи смотрящего на неё юноши, то в одной из раннепечатных колод — *Budapest/Metropolitan Tarot*¹ — лик Солнца (также напоминающий маску) обращён к земле (рис. 7). На первом этапе существования Аркана лик маски Солнца либо находился на одной горизонтальной линии со смотрящим, либо был устремлён вверх (к небесам). Вероятно, солнечный диск не представлялся ренессансным художникам как что-то такое, что может быть выше сфер Духа (небес или глаз смотрящего, в качестве «зеркала души»). В то время как следующий век задаёт уже новые мировоззренческие координаты: дух всё чаще становится лишь метафорой жизненной воли человека, а Солнце мыслится как нечто несоизмеримо более значительное, чем отдельно взятый субъект, так как охватывает своим светом всё человечество.

Важно и то, что на карте из *Budapest/Metropolitan Tarot* изображён просто лик Солнца — без несущего его ангела. В первых колодах Таро мы наблюдали лишь солнечную маску, которую можно было держать в руках — аллегория света, но не саму солярную стихию. Здесь же светило — это нечто грандиозное, сверхчеловеческое, что не поддаётся никакому сдерживанию.

Лик Солнца занимает большую часть карты. Он огромен и выглядит устрашающе. Этот эффект усиливается распределением красной краски, которая использована не только для подчёркивания «горения светила», но присутствует и на земле, что может быть истолковано в качестве манифестации разрушительного аспекта Аркана, как «Испепеляющее Солнце». Такой грозный оттенок девятнадцатой карты Таро может быть найден и в наши дни, к примеру в *Langustl Tarot* (рис. 8), где обнаруживаем также и схожую структурно-композиционную модель, хотя и выполненную в иной эстетике. Данный типаж можно определить так:

¹ В *Budapest/Metropolitan Tarot* Аркан «Солнце» получает традиционный для большинства ранних колод номер — XVIII (так как после Аркана «Солнца» были ещё Арканы «Суд/Ангел», «Правосудие/ Справедливость» и «Мир»). Это одна из первых сохранившихся карт «Солнце» с точно установленным номером, зафиксированным на самом рисунке.

изображение, где центром композиции (и, зачастую, единственной её фигурой) является солнечный диск. Эта модель оказалась исторически более успешной, чем версия с крылатым антропоморфным гением из самых ранних Таро.

В одной из колод, которая атрибутирована ломбардской школе XV века¹, также находим диск Солнца без каких-либо человеческих фигур (рис. 9). Интерес представляет стилизованное изображение шести красных цветков на карте, так как шесть — это число сфиры Тифэрэт — сфиры Солнца на Святом Древе Эц а'Хаим, что может указывать на самую раннюю связь Старших Арканов и каббалы. В эту же группу Арканов следует отнести и раннепечатную колоду Розенвальда (*Rosenwald Tarot*)², в которой композиция карты «Солнце» по количеству деталей доведена едва ли не до своего минимального предела (рис. 10).

Здесь мы видим схематичный и упрощённый лик Солнца, который, вероятно, невозможно хоть как-то проинтерпретировать. Но именно для Аркана «Солнце» такая версия не является ущербной или хоть в чём-то уступающей прочим композиционным моделям, так как здесь мы видим условную **ясность** и **объективность**: карта, именуемая «Солнце», изображает просто Солнце и ничего более. И если бы этот диск ещё не имел антропоморфных черт, типичных для изображений звёзд и планет в эпоху Ренессанса, то можно бы было выстроить на основании этой карты весьма интересную концепцию Аркана, в качестве манифестации *абстрактной объективности*. Однако, осознавая, что это всё не более, чем анахронизм — современное виденье и проекция в прошлое современной проблематики, не буду далее развивать эту мысль, а оставляю читателю возможность самостоятельно подумать над этой идеей, так как несмотря на её несоответствие «духу чинквеченто», она не является для данного Аркана ложной.

Вариант типажа композиции Аркана «Солнце», где изображается доминирующий солнечный диск, находим в частично утраченной, но великолепной по художественным достоинствам колоде Гольдшмита



Рис. 9



Рис. 10

¹ У исследователей нет единого мнения — были ли эти карты именно картами Таро, но это вполне вероятно.

² Оттиск из коллекции Розенвальда в Национальной галерее искусства (Вашингтон). Колода датируется либо рубежом XVI—XVII вв., либо началом XVII в.

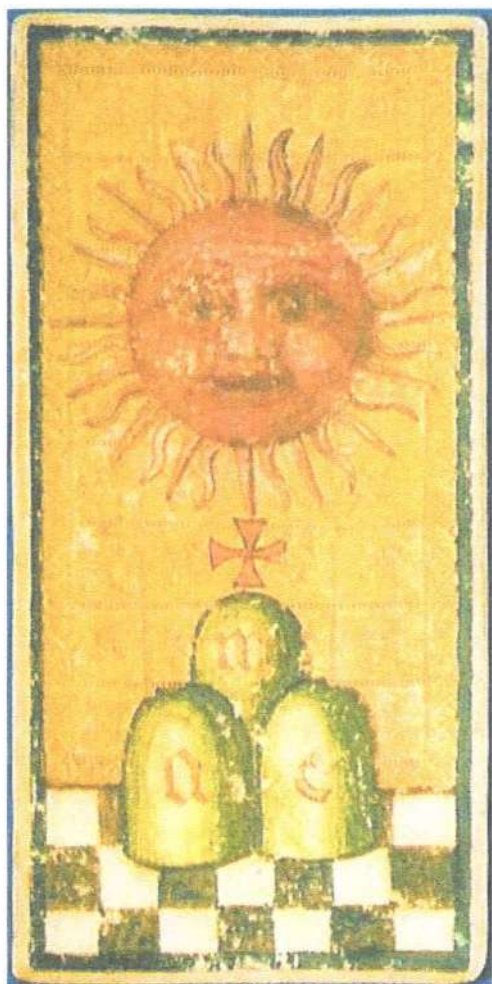


Рис. 11

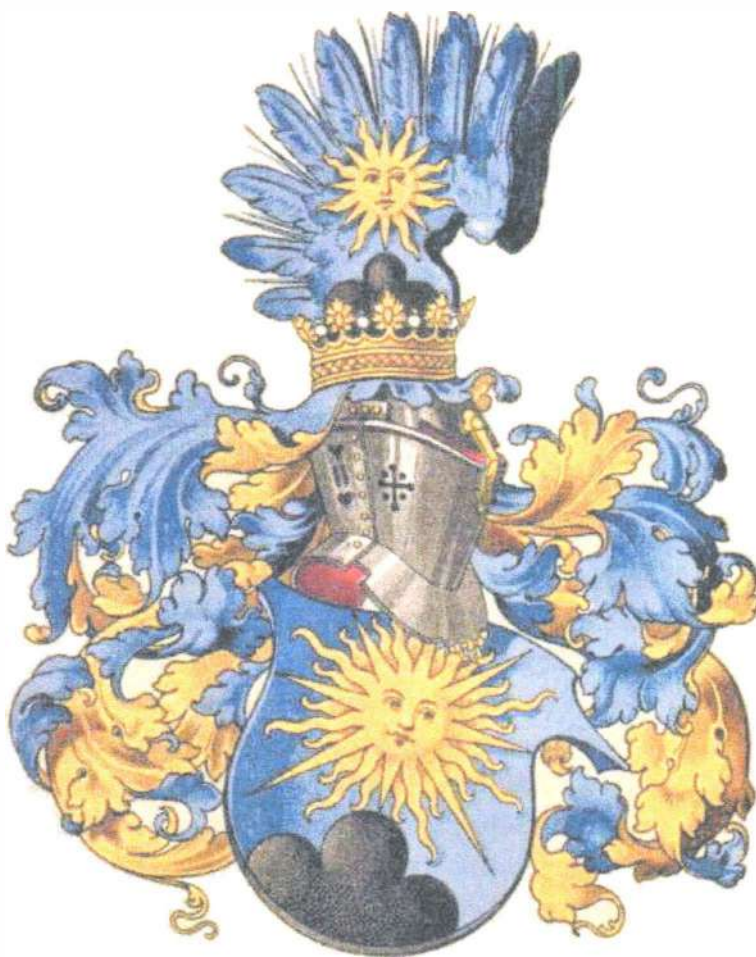


Рис. 12

(Goldschmidt)¹. Датировка артефакта спорная, как спорно и то, что это вообще именно классическая колода Таро: слишком мало осталось карт (всего девять), а изображения на них столь условные, что принадлежность этих картинок к истории карт Таро находится под знаком вопроса. Однако образ солнечного диска, сияющего над крепостью (рис. 11), позволяет говорить если не об эзотеризме, то, по крайней мере, о значительной доле геральдического символизма на этой очень красивой карте.

Изображение Солнца с тремя холмами или тремя пушечными ядрами, достаточно часто встречается на европейских гербах (рис. 12). Возможно, эти холмы/ядра — аллегорическое изображение «оплота», «крепости». Ведь именно слово *fortezza* («крепость») было тем девизом (*motto*), который написан на одной из ранних карт «Солнце» (Rosenthal Tarot — колода, о которой ещё пойдёт речь), а в другой колоде XV века на карте «Солнце» встречаем слово *armour* («броня», «доспехи», «оружие»)².

¹ Эти карты находятся ныне в музее игральных карт «Deutsche Spielkartenmuseum» в Лайнфельден-Эхтердингене. Колода датируется XV в.

² См. рис. 60 на стр. 99.

Исследователи до сих пор спорят о том, что именно означали буквы (*т.а.с.*) на холмах и сами холмы/ядра под Солнцем, а также почему такого рода изображений столь много на разных гербах. Я не дам здесь никакого окончательного ответа на этот счёт. Мне он неизвестен. Я привёл в пример карту из колоды Гольдшмита лишь для того, чтобы показать, как активно в европейской среде использовался солярный символизм и как активно он интегрировался во всевозможные символические системы.

Особый интерес на карте из этой колоды представляет шахматная доска — редкий гость в таротическом мире. Насколько мне известно, есть лишь одна старинная старшеарканная карта (XV—XVI вв.), в которой в качестве фона использован шахматный пол — это Аркан «Смерть» из *Victoria-Albert Tarot*. И если там жизнь преподносилась как игра со смертью на отсрочку «своего часа», то в случае с Арканом «Солнце» из колоды Гольдшмита шахматный пол можно трактовать как триумф ясности, разумности мироустройства: полной гармонии в нём как «чёрных», так и «белых» сторон, а также как безусловное господство алхимического *Rubedo* (красно-оранжевый лик Солнца) над оставшимися где-то позади, внизу, стадиями *Nigredo* и *Albedo* (чёрно-белый шахматный пол)¹.



Рис. 13

Композиция Аркана «Солнце», изображающая просто солнечный диск, просуществовала достаточно долго — даже в XIX веке можно найти её отголоски². В 1870-е годы «последователи» Эттейллы издали колоду *Grand Etteilla III* или *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* (не имеющую, впрочем, особой связи с подлинной колодой Эттейллы 1788—89 гг.), в которой Аркан «Солнце» представлен просто как антропоморфный лик солярного Божества (рис. 13). Интересно то, что во всех колодах этого типа до XX века лик Солнца всегда был **человеческим ликом** — то есть не столько объективной стихийной силой, сколько отражением нашей собственной души.

Всё поменялось, когда таротическая традиция включилась в процессы радикальных трансформаций понимания личности и субъектности в XX веке. Так, к примеру, в одной из ключевых колод прошлого столетия — Таро Хайндля (1985—1988) — эта линия находит весьма

¹ Впрочем, это не более чем современное истолкование старинного изображения. Что на самом деле хотел выразить художник введением шахматного поля — не ясно, так как карта «Солнце» не единственная в этой колоде обладает таким атрибутом. Причина, которая побудила художника вводить шахматное поле на некоторые карты, а на некоторые не вводить, вероятно, так и останется неизвестной.

² Не говоря уже о XX—XXI вв., когда рефлексия прошлого и обращение к реконструкции старинных исторических моделей вышла на беспрецедентный доселе уровень.

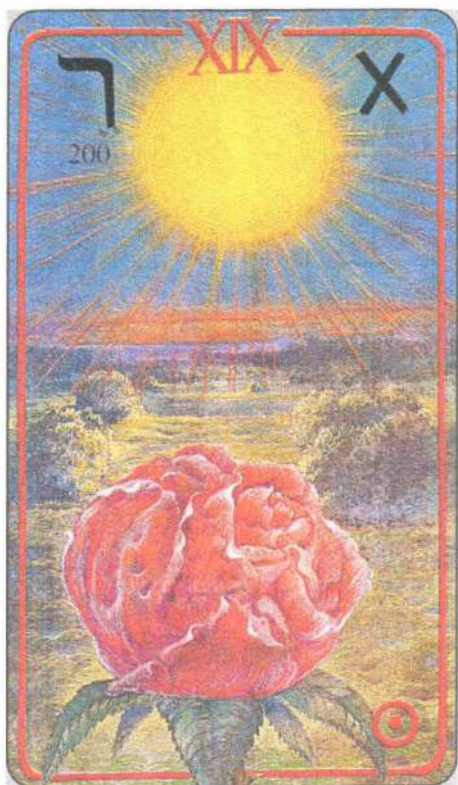


Рис. 14

специфическое преломление (рис. 14). С одной стороны, налицо сходство с традицией — на карте мы видим золотое Солнце в небе и нежно-красную розу на земле (солнечный диск и красные цветы мы уже встречали в ренессансной колоде ломбардской школы XV века). С другой же стороны, диск Солнца лишается здесь антропоморфных черт, а в композиции карты роза занимает не менее важное положение, чем само Солнце! Как это можно истолковать? Исчезновение человеческого лица с солнечного диска говорит о том, что окружающий нас мир перестал пониматься исключительно как схожий с нами. Теперь Солнце — это не следящий за людьми благой или карающий бог или демон, а просто Солнце — одна из звёзд нашей Галактики и ничего более. Современник Германа Хайндля, выдающийся польский поэт XX века Чеслав Милош сумел выразить эту идею всего в нескольких словах: *«Ведь для этого есть недели, месяцы, годы, для этого мудрости боль, чтоб научиться сказать о дереве: дерево, о человеке:*

*человек и о звезде: звезда...»*¹. Это очень важный момент — так как снятие иллюзий, через рациональное осмысление, является одной из основных смысловых составляющих карты «Солнце».

Но есть в этом Аркане и нечто совершенно иное, не позволяющее говорить о такой форме «объективности», в которой была бы утрачена сакральная составляющая символа. Изображение Солнца — это не само Солнце, но лишь взгляд художника на него, который он предлагает нам в качестве дара. И тут возникает идея взаимодействия художника и зрителя. На карте «Солнце» у Хайндля это взаимодействие реализовано на уровне равенства «горнего» и «дольнего» мира. Солнце в небе и роза на земле представлены не только равнообъемными, но и включёнными в процесс глубокого взаимообмена на архетипическом уровне. Это не только символическое изображение вхождения в мистерии высшего ордена (из внешнего ордена «Золотой Зари» во внутренний орден «Красной Розы и Золотого Креста»), но ещё и намёк на нечто большее. И чтобы понять, что это всё не измышление моей фантазии, а действительно есть на карте Хайндля, достаточно обратиться к тому, какую руну автор ставит в соответствие с данным Арканом. Это руна Гебо.

Руна Гебо (графически аналогичная русской букве **Х** и латинской **Икс**) представляет собой схематичное изображение двух палочек для

¹ Чеслав Милош «Дифирамб». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 26.

разведения огня — это то сотрудничество, которое порождает **дар**¹, дар чего-то превосходящего каждую из них по отдельности. Дар подлинного синтеза, где целое — больше, чем просто сумма отдельных элементов. Да, огонь можно развести, потеряв друг о друга две любые пригодные для этого палочки, но только не одну из них. Чтобы получить эффект трения нужно два предмета, а не один. Вот — простейшая иллюстрация «близнецового единства», выраженная через двойственность, только у Хайндля такими «близнецами» становятся роза и Солнце: человеческое сердце и объективный мир.

Руна *Гебо* даёт нам подсказку, что «Солнце» — это Аркан реализации **взаимодействия**. Или как писал Валентин Томберг: «... природа даёт нам многочисленные свидетельства проявления в процессе эволюции принципа взаимодействия — возможно, не меньше, чем свидетельств проявления принципа борьбы за существование. Свидетельства эти столь убедительны, что позволяют считать принцип взаимодействия движущей силой эволюции природы с не меньшим основанием, нежели принцип борьбы за существование. В самом деле, борьбой ли за существование в организме — скажем, в человеческом теле — объясняется деятельность миллионов его биологических клеток или их взаимодействием? Не взаимодействуют ли между собой клетки мышц, нервной системы, органов внутренней секреции, крови и т. д. вместо того, чтобы воевать? И разве сама жизнь и здоровье всего организма не зависят от слаженности их взаимодействия, их сотрудничества?»².

Но какого рода сотрудничество можно предположить между человеческим миром и миром Солнца — миром космического масштаба? Вероятно, единственный аргумент, который можно привести в подтверждение этой идеи — это юнгианская концепция ценности человеческого сознания, действующего в качестве силы искупления бессознательности мира. Солнце создаёт всё необходимое, чтобы жизнь на земле продолжалась, в ответ на это человек осознаёт Солнце как *Солнце*, наделяя его статусом **существующего** в сознании воспринимающего.

В современной таротической традиции модель, изображающая господствующий в небе диск Солнца, встречается достаточно часто. Её можно найти в таких колодах как: *Modern Medieval Tarot*, *New Palladini Tarot*, *Hudes Tarot*, *Ancestral Path Tarot*, *Ananda Tarot* и многих других. Однако, ни в одной из них не отыскать и толики тех сложных процессов переосмысления Аркана, которые мы наблюдали в Таро Хайндля. Одним из немногих исключений, когда авторы, как некогда Хайндль, сумели не просто придать иной оттенок смысла девятнадцатому Аркану, но, по сути, создать новый композиционный типаж данной карты является колода

¹ Дар — одно из значений руны *Гебо*. Ср. «Речи Высокого» («Старшая Эдда»): «*На дар ждут ответа...*».

² В. Томберг. Медитации на Таро С. 470-471.

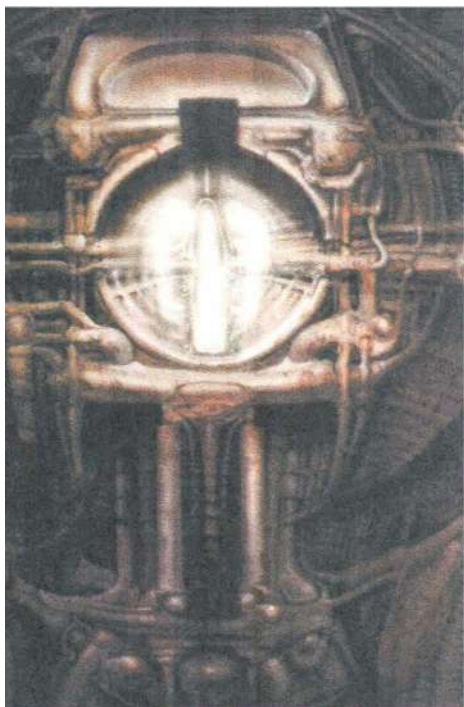


Рис. 15

Г.Р. Гигера и Акрона «*Baphomet. The Tarot of the Underworld*» (рис. 15).

В качестве прототипа для этого Аркана использована одна из группы картин Гигера с общим названием «Пролом» (или «Пассаж»). Картина создана в 1971 году на бумаге достаточно большого формата 200×140 см. Из всего цикла родственных друг другу рисунков Акроном была избрана именно та работа, в которой фантастический «пролом» представлен в виде сияющей фаллосообразной лампочки, через которую никуда пройти невозможно (несмотря на название картины — «Пролом»). Здесь со всей очевидностью проявляется идея «ложного Солнца»: техногенной замены духовного мира миром бесчеловечного сциентизма.

Есть люди, которых современники или их потомки именуют «Солнцами своей эпохи». Достаточно вспомнить крылатую фразу Антона Григорьевича Рубинштейна о том, что

В.А. Моцарт — это «бог Солнца музыки». Но есть и те люди, кого можно назвать лишь «лампочкой», которая имеет схожий с Солнцем эффект воздействия (особенно на насекомых), но в отличие от Солнца может лишь заманивать и губить. Таких людей в оккультном мире именуют «чёрными братьями»: духовными лидерами-паразитами.

Как известно, «не всё то золото, что блестит» и самопровозглашённое Солнце, может оказаться ложным Солнцем: к примеру, всего лишь яркой, но дешёвой электрической лампочкой. И таких вот *лампочек-пророков* — тысячи. Они не имеют собственной силы и «светят» за счёт краденых идей и чужой энергии. Они не истинное Солнце, сжигающее само себя, а скорее потребляющая электроэнергию лампа накаливания. Они живут и «светят» за счёт той энергии, которую им добровольно отдают их фанаты и приспешники. Последние, в безумии своём, отчуждают первым свой свет и свои высшие стремления, не понимая, что у их кумиров никакого духовного сияния нет.

Каким образом и кто превращается в «чёрных братьев»? На этот вопрос нам смогут дать ответ другие картины Гигера из цикла «Пролом». Причина, толкающая человека к чёрнобратскому вампиризму — это либо полная внутренняя пустота и разложение, как духовное, так и физическое (рис. 16), либо неуправляемые инстинктивные влечения, вероятно, неосознанно поставленные в центр системы ценностей (рис. 17). Если человек не восприимчив к тонкостям подлинной сферы Духа, то, накопив критическую массу информации о духовных областях мира, он может решить, что вся эта логическая структура, сложившаяся в его голове в некую модель и есть *всё, что только существует*. Это так называемый в психологии феномен «*ничто кроме...*» (являющийся мрачной изнанкой ясности Аркана «Солнце»).

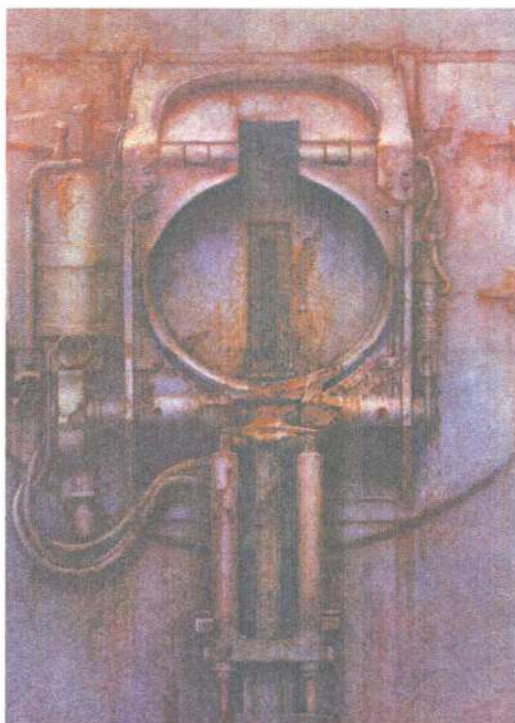


Рис. 16

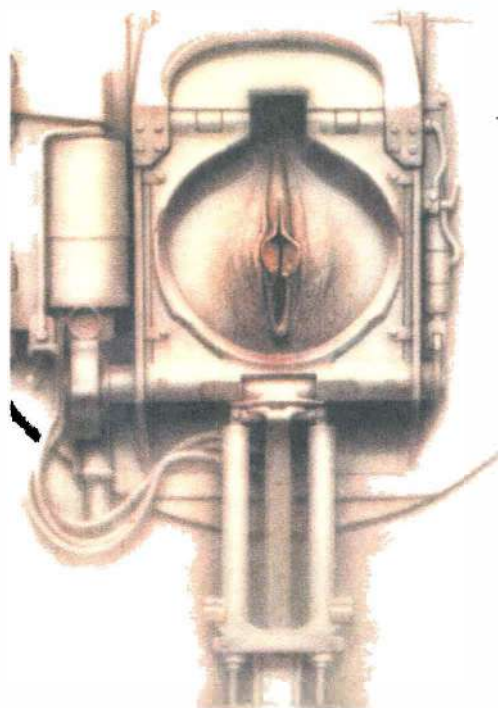


Рис. 17

Человек, осознавший мир как «ничто кроме...» в силу косности и закрытости к духовному, как правило, не верит в то, что есть бог кроме человека, и, коль скоро, по его мнению, всё в мире именно так — этим богом он провозглашает себя, паразитически используя доверие окружающих. Так и появляются люди, именуемые «чёрными братьями», которые извращённо понимают концепт о единстве бога и человека в том смысле, что человек и есть бог, причём конкретный человек — то есть они сами. Именно это и разрушает их в конечном счёте, так, как только в колоссальном напряжении между Абсолютом (*Самостью*) и Субъектом (*Эго*) может быть рождена жизнеспособная духовная реальность. Ведь реальности нет ни в воспринимающем, ни в воспринимаемом, но лишь в отношении между ними. И это «между» происходит на грани *Эго* человека с величием *Самости*, мира или божества.

Удивительно, но феномен «чёрных братьев» часто можно встретить там, где вроде бы ему совершенно не место, а именно — в искусстве. Казалось бы, рационально-аполлоническое или стихийно-дионисийское творческие начала, господствующие над искусствами и покровительствующие им, должны уберечь своих представителей от впадения в грех паразитического существования «чёрных братьев». Но нет! Это, увы, не так. Что ещё раз намекает на близость идей **подлинной ясности** и **фанатичного самообмана**. Всё это можно проиллюстрировать тенденциями в сфере музыкального искусства, прежде всего такого, которое так популярно в эзотерических кругах.

Меня всегда поражало как образованные люди, читающие Г. Гессе, И. Бродского, Ч. Милоша или И. Бонфуа, наивно «покупаются» на отдельные фразы в текстах песен и их якобы «скрытое значение». Можно подумать, что песня со словами, где упоминаются эзотерические имена

Бога или иные эзотерические образы, которые, однако, поются чаще всего на какой-нибудь пошлейший и вульгарный мотив, могут нести в себе хоть какие-то мистические переживания¹.

Если слова самодостаточны, они становятся поэзией и поэзия не нуждается в музыке. Если музыка самодостаточна, она совершенна и не нуждается в слове. Но подлинное вокальное музыкальное искусство рождается тогда, когда слова столь же совершенны и одухотворены, как и музыка, проникающая в текст, и порождающая что-то третье — то, чего не было ни в **словах**, ни в **музыке** до появления их *синтеза*. В таком случае они уже не сиамские близнецы, но самодостаточные братья, которые не паразитируют друг на друге. Их союз — это свободный союз равных, и когда он совершается, над ними вспыхивает что-то большее, чем они сами (огромный лик солярного божества — лик Аполлона — повелителя муз, или лик *Самости*). Поэзия и музыка должны работать вместе, как две палочки руны Гебо (которую, как вы помните, Герман Хайндль соотнёс именно с Арканом «Солнце») — тогда они смогут высечь искру, и вспыхнет пламя, чтобы «...*жесть сердца людей*» подлинным искусством. Лишь тогда появляется солярный синтез, о котором так вдохновенно писала Н.П. Рудникова.

Но как бы это ни было прискорбно констатировать, столь тонкое искусство как музыка (подлинное искусство кифареда Аполлона)², увы, наиболее проблематично воспринимается современными интеллектуалами. Кажется, что именно в этом искусстве в области эзотеризма в наибольшей степени утрачена нить Ариадны, которая должна вести человека к *Самости*, прочь из лабиринтов «Луна». Ведь когда человек, читавший «Логико-философский трактат» Людвиг Витгенштейна, неожиданно становится пропагандистом или фанатом совершенно откровенно «чёрно-братских музыкальных помоев», то не перестаешь удивляться человеческому, слишком человеческому.

Арканом «Солнце» может быть только то, что светит своим **собственным светом**, что не вторично, что представляет собой уникальность — это и есть подлинное солнечное сияние. А от количества используемых в песне слов об Адонаи, Будде или об Иисусе Христе, не зависит её бездарность или даровитость. Не нужно влезать на шею к Богу или богам, используя их имена, дабы показать себя миру — это, как минимум, не этично. Совершенство, Мастерство (в самом высоком франкмасонском смысле этого слова),

¹ Пропойте какую-нибудь песню такого рода без текста и скажите честно — реализует ли она тот потенциал, тот «эзотеризм», который упоминается в её тексте? Музыка таковых псевдо-шедевров, в большинстве своём представляет предельную вторичность. Заимствованная отовсюду, она без слов не способна вовсе ни на что. Хорошо, если вы вообще сможете её пропеть без текста. Но если сможете, вполне вероятно, что она напомнит вам развлекательные песни какого-нибудь кабака или дешевого ночного клуба, с которым ясность Высшего Логоса не имеет ничего общего.

² В античной Греции было два искусства музыки: сфера Аполлона (струнные инструменты) и сфера Диониса (духовые инструменты). Двое близнецов, изображавшихся на Аркане «Солнце» в марсельских колодах — могут намекать на пару Аполлон/Дионис. Однако не нужно отождествлять фальшивку и вульгарность современных «эзотерических» песен с искусством Диониса (он заслужил своё экстатическое искусство своей собственной смертью).

Уникальность (то есть неповторимая первичность) — вот что делает природу любого явления солярной, солнечной! Воистину «Солнце» — это также ещё и Аркан подлинного высшего искусства, так как только для мастера искусство раскрывает свои тайны и становится **ясным**.



Прежде чем мы обратимся к анализу классической марсельской версии Аркана «Солнце», мне бы хотелось продемонстрировать ряд исторических примеров, когда композиция этой карты была совершенно отлична от той, к которой современные оккультисты привыкли по марсельско-безансонской и кроулианской системам. Бóльшая часть этих подчас забытых ныне версий девятнадцатого Аркана появилась раньше, чем различные варианты «марсельского канона».

Мы уже обращались к рассмотрению одной из карт, соотнесённых с солярной символикой из *Tarocchi del Mantegna*, теперь взглянем на ещё одну карту из этой колоды, именуемую непосредственно «Солнце» (Sol).

Мне известно всего несколько колод, в которых на карте «Солнце» присутствует изображение колесницы Гелиоса и всего одна колода, в которой увековечено падение Фаетона — то есть представлено трагическое событие, которое было бы логичнее отнести к Аркану «Башня». Тем не менее исторический прецедент демонстрирует нам, что символика «Солнца» может трактоваться не только позитивно. Достаточно вспомнить хотя бы миф об Икаре, чтобы понимать, что когда мы говорим о великом светиле, нельзя игнорировать то, что оно не является и не может являться лишь абсолютным благом. В современных колодах такая трактовка не очень популярна, но её отголоски всё же можно найти в таких колодах как *Keltische Drachen Tarot*, где на девятнадцатом Аркане изображён испепеляющий всё вокруг дракон или в *Tarot der Anderswelt*, где «Солнце» представлено огненной колесницей Гелиоса, пугающе мчащейся прямо на зрителя.

На карте № 44 (рис. 18) из *Tarocchi del Mantegna* мы видим крылатого гения Солнца с ликом солярного светила (уже знакомого нам по карте № 31 из данной колоды)¹, а также падающего Фаетона. Примечательно, что Фаетон падает в тот момент, когда колесница проезжает Восьмой астрологический дом (дом смерти) — дом Скорпиона (см. изображение скорпиона в правом верхнем углу карты). Это указывает на осведомлённость автора данной колоды относительно астрологии. Так что эта колода может свидетельствовать о том, что с самого раннего времени (рубеж XV—XVI в.) Триумфы были связаны с другими символическими эзотерическими системами Европы.



Рис. 18

¹ См. рис. 4 на стр. 31.

Но что же может значить для нас образ Фаэтона в контексте Аркана «Солнце»? Я полагаю, что это прежде всего смерть *Эго*, попытавшегося заменить собой *Самость*. Причём смерть, наступающая именно от контакта с *Самостью*. Это **преждевременный доступ к потенциалу нашего «внутреннего божества»**, произошедший ещё до обретения познания своей истинной воли (до познания себя — своих возможностей и целей). В таком случае неподготовленное *Эго* просто «расплавляется» (как крылья Икара) и человек падает «на дно» (то есть назад в Аркан «Луна»).

Именно такие личности, прежде бывшие потенциальными лидерами или, по крайней мере, обладавшие большим потенциалом, становятся после крушения (аналогичного изображённому в *Tarocchi del Mantegna*) «ходячими мертвецами» — *живыми клипами* (каббалистическими скорлупами, лишёнными духовной силы), которые подрывают своим негативным примером духовные основы любой религиозной доктрины. В наиболее критическом случае люди, преждевременно коснувшиеся божества в себе, могут вовсе утратить своё сознание: сгореть от жара светила, как сгорают по преданию вампиры при восходе Солнца. Именно такая ситуация сгорания в солнечном свете вампира демонстрируется на карте «Солнце» в *Vampir Tarot der ewigen Nacht* (рис. 19), подтверждая то, что свет истины — не для всякого. Истина может быть безжалостна, так как она выше человеческой морали.

Изображение солнечной колесницы не прижилось в классических колодах Таро XVI—XIX вв., но зато стало излюбленной темой для этого Аркана в традиции французских карт *Minchiate*. Достаточно взглянуть на популярную колоду работы *François de Poilly* (1623—1693). На карте, имеющей номер **19** (или **38**, в зависимости от издания), прямо на нас мчится колесница Гелиоса (рис. 20). Но кто в ней сидит? Сам ли бог солнца или юный Фаэтон, который ведет её себе на погибель? На этот вопрос карта не даёт нам ответа. Зато здесь вновь возникают ассоциации с красной лентой и очертаниями еврейской буквы *Куф*.

Теперь обратимся к ещё одной важной традиции в иконографии Аркана «Солнце» — это композиция, которую можно бы было назвать *Солнце и дева-пряха*. Такой образ находим в так называемом «Таро Карла Безумного» (рис. 21), а также в раннепечатной чёрно-белой колоде *Rothschild/Beaux-Arts* (рис. 22)¹. Пряха — это, вероятно, Судьба: мойра, парка, норна. Но что она делает на самом солнечном Аркане Таро?

Возможно её появление обусловлено тем, что именно в Аркане «Солнце» адепт, движущийся по пути таротического восхождения, выходит за грань владений Судьбы. Даже в «Колесе Фортуны» (Аркане Судьбы) такой выход не мог быть полностью реализован. На десятой ступени высшим достижением было увидеть весь мир, подвластный Фортуне, как некий целостный механизм, но на девятнадцатой ступени человек способен узреть подлинное Солнце (которое выше Судьбы-пряхи), то светило Духа, что

¹ Композиция «Солнце и дева-пряха» встречается на девятнадцатой карте Старшего Аркана и за пределами XV века. К примеру, такие изображения можно найти в колоде семнадцатого столетия *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit «alla Torre»* (рис. 23).

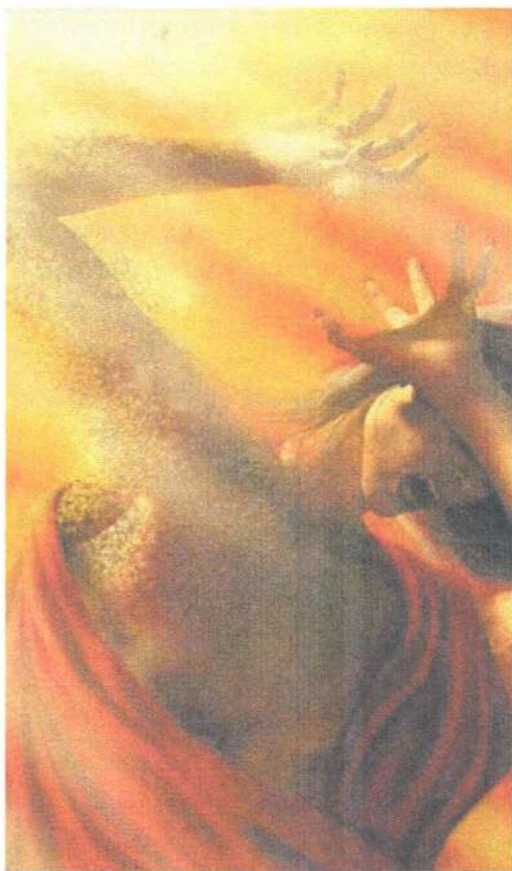


Рис. 19

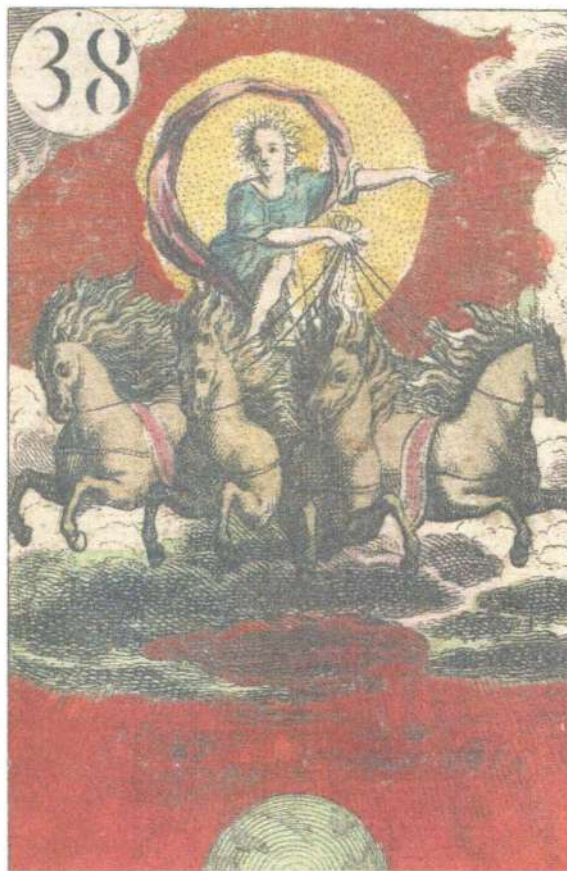


Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24

является единственным центром и каждого лично, и всего мира в целом.

Здесь запускается переход на трансперсональный уровень, который будет полностью реализован лишь в последующих картах Таро — с этого самого поворотного момента наша личная Судьба перестаёт иметь для нас первостепенное значение. Мы становимся частью чего-то большего, чем индивидуальное «Я» — становимся частью Солнца, Антропоса, Человечества. И тем, кто ищет истину, нужно стремиться это всегда ощущать, так как единственный возможный путь приобщения к мистерии Аркана «Солнце» — самый простой и, одновременно, самый сложный — привнесение в свою жизнь постоянно присутствующих **понимания и осознанности**.

По мановению волшебной палочки, никто из бездаря не сделает гения, никто не поднимет вас в высоты Духа, если вы к этому не приготовили себя постоянным и кропотливым трудом. От человека на его Пути требуется колоссальное усердие и вера в его труд. Другое дело, что одним трудом тут не обойтись, но без умений,

без истинного мастерства во владении своим сознанием, человек не сможет стать Солнцем, а станет лишь убогим «вампиром», пожирающим свет своих фанатов, постоянно боящимся проявления подлинного света Истины, так как такой свет незамедлительно сокрушит его, а бывшие поклонники обретут понимание, что сами обладают тем, что отдавали абсолютно ненужному и вредному для их жизни и пути человеку.

Совершенно иное изображение Аркана «Солнце» (которое не получило распространения в последующей истории Таро) можно встретить в древней колоде, датируемой XV веком. Она именуется Таро Эрколе д'Эсте Первого (рис. 24)¹. На этой карте мы видим предположительно Диогена Синопского и Александра Македонского. Плутарх рассказывает следующий миф из жизни этих двух великих людей. Александр очень хотел познакомиться с прославленным эпатажным философом, жившим в большом погребальном сосуде — *пифосе*. Владыка империи лично пришёл к Диогену и застал его греющимся в лучах Солнца. Александр предложил Диогену просить у него всё, что тот захочет, но Диоген ответил монарху: «*Отойди, ты заслоняешь мне Солнце*»! Согласно той же легенде Александр в кругу друзей рассказывал, что если бы он не стал Александром, то хотел бы стать Диогеном. Если же верить другому Диогену — Диогену Лаэртскому — то и Александр, и

¹ Из коллекции семьи Кэрри, ныне хранящейся в Йельском Университете.

Диоген Синопский умерли в один день. Вот ещё одна мистическая история «близнецов». И кто из них оказался прав в вышеприведённом историческом анекдоте, тоже остается неясным. Тот, кто верил в самостоятельное свершение или тот, кто ставил ценность небесного светила выше людской воли?

История с Диогеном и тем, что он попал на одну из ранних версий карты «Солнце» может существенно подкорректировать представление об этом Аркане. Чтобы это лучше проиллюстрировать, я попробую обратиться к сюжету кинофильма Дэнни Бойла «Пекло» (2007). В этой киноленте-аллегии повествуется о двух позициях в мировоззрении человека: о *креационизме* (фундаменталистского толка) и о *манифестационизме*. Первый тип мышления представлен фигурой капитана корабля «Икар-1», второй тип — главным героем фильма — физиком Кейпа с корабля «Икар-2».

Весьма символично, что в начале истории этой кинокартины Солнце начинает гаснуть. Если представить себе, что Солнце — это Бог, то его затухание — это уход Бога из мира людей. Но что вызвало этот уход? Мы узнаём это из безжалостных, но якобы «идейно духовных» действий капитана «Икара-1». Он убеждён в том, что Бог делает всё, что считает необходимым. Действия Абсолюта свободны и не могут оцениваться человеком. Любые проявления Божества, с этой точки зрения, и есть высшее благо и другого блага не существует. И если человек пытается дерзнуть и помешать Богу, то его нужно убить, как святотатца: не за то, что он сможет противопоставить что-то Творцу, а за то, что он не принимает волю Бога как абсолютный закон, даже если этот закон требует смерти всего человечества.

Кажется, что позиция капитана «Икар-1» вполне религиозна, что он действительно искренне преклоняется перед своим Богом, но это ложный и поверхностный взгляд. Люди такого типа унижают подлинное величие Бога, так как если Бог есть Абсолют, то воля каждого взятого человека, её потенциал и её возможности тоже входят в понятие «воли Бога». И тут мы модулируем в сопричастность человека творению мира, в **сотворчество**, в убеждённость, что Бог не просто раз и навсегда установил что-то в этом мире (в шесть первых дней книги Бытия), но творит это ежедневно. И, главное, ему нужна наша помощь — так как он на неё рассчитывал, создавая сознательных существ!

Валентин Томберг писал о схожей проблеме следующее: *«Весьма опасно проповедовать всемогущество Господа, предоставляя затем Его агнцам самостоятельно выпутываться из тех духовных конфликтов, к которым это неминуемо приводит. Слова Господней молитвы: "Да будет воля Твоя и на земле, как на небе", будучи правильно понятыми, оберегают нас от превращения Божия всемогущества в столп веры. Они учат нас, что воля Божия не пребывает на земле так, как на небесах, и воле человека надлежит молиться об этом, т. е. о соединении с нею ради того, чтобы она могла пребыть и на земле»*¹.

В этих словах очень точно сформулирована мысль о мировоззрении, лежащим «между Сциллой и Харибдой»: с одной стороны, между

¹ В. Томберг Медитации на Таро С. 510.



Рис. 25

креационизмом фундаменталистского толка — когда всё происходящее вокруг мыслится раз и навсегда установленной волей Бога, а человек лишь смиренно принимает её как ярмо, и, с другой стороны, между волюнтаризмом и потаканием любым своим желаниям (то есть чёрнобратским самообожествлением). Именно таким путём, озарённым светом подлинного Солнца идёт герой киноленты Бойла физик Кейпа. Он проходит между бессмысленным подчинением «воле Бога», как капитан корабля «Икар-1» и потаканием своему желанию выжить любой ценой, как другой персонаж фильма — связист Харви. Кейпа всем своим существом, всеми своими поступками демонстрирует то, что он сделает всё возможное для спасения человечества и что воля Бога (что бы здесь не имелось в виду) включает в себя и истинные стремления каждого отдельного человека тоже.

По сюжету фильма это значит, что если главному герою киноленты удастся сбросить гигантскую ядерную бомбу в великое светило и вновь запустить его термоядерные реакции — возродить звезду к жизни, то такова и есть воля Бога, а вовсе не та, которая исключает человека из этого процесса. Ведь не есть ли высший грех против божества отделять волю Бога от воли человека? Помните? Разделение в духовной сфере — это один из основных мотивов Аркана «Луна». Убеждения подобного толка делают Бога «меньше и ничтожнее», так как демонстрируют, что в воле человека нет воли Бога, а значит последний не абсолютно всесилен и вездесущ.

Однако, следует признать, что не всякая воля конструктивна. Конструктивна лишь *истинная воля* — та воля, которая ведёт к единению с волей божества, которая становится её актором, при этом избегнув и чёрнобратского самовозвеличивания, и компенсаторного самоуничтожения. Для того, чтобы воссиял Аркан «Солнце», нужна подлинная ясность, опора в высшем, а также помощь Проведения (*Самости*). Без этих составляющих достижение столь высокого аспекта видения реальности невозможно.

Быть озарённым Арканом «Солнце» — это одна из наиболее высоких форм взаимодействия с реальностью. Безусловно, я отдаю себе отчёт в том, что увиденный нами мир после познания таинства Аркана «Солнце» вряд ли будет чем-то принципиально отличаться от того мира, что мы видим ежедневно, но главное различие кроется в том, что с «Солнцем» мы его наконец-то действительно **увидим**, а не будем лишь предчувствовать или воображать.

Вероятно, одной из самых печальных потерь в истории Таро является утрата большей части изображения карты «Солнце» в неразрезанном листе *Cary Sheet Tarot* (рис. 25). Эта колода сыграла одну из важнейших ролей в становлении иконографии многих Арканов марсельской школы. Однако, в

отношении карты «Солнца» такого сказать никак нельзя. Анонимный автор *Cary Sheet Tarot* предлагает такую версию этой карты, которой больше мы не встретим ни в одной последующей колоде(!) и остаётся лишь сожалеть о том, что сохранился лишь фрагмент рисунка. Но даже по этому фрагменту можно высказать несколько важных соображений.

Во-первых, на этой карте изображён вовсе не ангел, а антропоморфное существо с длинными рогами и хвостом. Кто это? Сатана? Рога и хвост действительно похожи на те, что можно наблюдать на карте «Дьявол» в этой колоде. Древко какого-то орудия (или флага), которое держит персонаж, также очень напоминает трезубец Дьявола. Неужто на этом Аркане было изображено единство Христа и Антихриста, Бога и Сатаны? Я этого не знаю и настаивать на такой гипотезе относительно данной карты не буду.

Возможно, там были представлены резвящиеся в лучах солнца фавн и фавнесса (или две фигуры фавнов), которые в последующую эпоху станут атрибутами марсельского Аркана «Дьявол». Это предположение кажется более обоснованным. Так как если считать образы *Cary Sheet Tarot* одним из источников вдохновения для художников традиции, которую сейчас часто обобщённо называют «марсельской», то появление в марсельском Таро классической иконографии Аркана «Дьявол» могло стать синтезом образов, заимствованных из двух различных карт *Cary Sheet Tarot*.

И, наконец, третья гипотеза о том, что могло быть размещено на Аркане «Солнце» в этой старинной колоде. Можно предположить, что то, что сейчас (ввиду утраты большей части изображения) воспринимается как рога и хвост антропоморфной фигуры, на самом деле является флагом, выпелом или лентами на древке. Такая трактовка в большей степени соответствует современному нам пониманию девятнадцатой карты Таро, но то, как этот Аркан трактовался на рубеже XV и XVI веков, узнать нам, увы, не дано. Впрочем, фигура с раздвоенным выпелом появляется в пьемонтской традиции Таро (во многом наследующей *Cary Sheet Tarot*), так что последнее наше предположение относительно человека с флагом на карте «Солнце» имеет и своё (пусть и косвенное) историческое подтверждение.

В самой известной пьемонтской колоде, в Таро Жака Вьевия (1650 г.) мы видим на девятнадцатом Аркане юношу-конника с выпелом (рис. 26). Стоит отметить и тот факт, что в европейской иконописи победно шествующий Христос-Солнце также изображался иногда скачущим на белом коне, равно как и Архангел Михаил в качестве Вестника Апокалипсиса. Не будем забывать и то, что следующей за картой «Солнце» идёт карта «Суд/Ангел», на которой представлено именно апокалиптическое воскресение мёртвых.



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

Традиция вьевилевского изображения Аркана «Солнце» нашла своих приемников в колоде F. I. Vandenborre (рис. 27), известной также в современных переизданиях как *Vandenborre-Bacchus Tarot* (1780 г.). Здесь вьевилевский юноша превращается в зрелого мужа, а на флаге появляется знак креста. Отголоски данной иконографии «слышатся» и в колоде Артура Уэйта (рис. 28), где ребёнок восседает на белом коне и держит в своих руках красное знамя.

Уэйт обращается к христианскому мистическому символизму, где свет Солнца отождествлялся со светом Логоса-Христа, а последний изображался в виде ребёнка, намекая на рождение нового мира¹. На такую аллегория указывает и тот факт, что подсолнухи на карте Уэйта повернуты не к зримому Солнцу, а к ребёнку (!) — высшему Солнцу Духа.

Сам Артур Уэйт писал о значении данного изображения следующее: «Это [символ] предназначения Сверхъестественного Востока, великого и святого света, сияющего впереди бесконечной процессии человечества, исходящего из ограждённого стенами сада жизни чувственной и отправляющегося в путешествие к родному дому. Таким образом, эта карта означает переход от проявленного света этого мира, представленного величественным земным солнцем, к свету мира грядущего, который сияет впереди [духовного] устремления и символ которого — сердце ребёнка»².

Солнце внешнего мира остаётся позади, за спиной ребёнка, а он устремляется в следующий XX Аркан, где в центре карты мы увидим воскресшего и переродившегося ребёнка, но увидим уже со спины — то есть именно так, как его видит в девятнадцатом Аркане взгляд Солнца. Шесть цветков, вплетённых в венок, украшающий голову ребёнка — это отсылка к числовому символизму сферы Тифэрэт (причём исторически обоснованная раннетаротической

¹ Если не считать массу колод-клонов Таро Уэйта, то в современном нам пространстве есть не так много систем Таро, в которых изображение флага занимало бы важное место на карте «Солнце». Одной из таких редких колод является Таро *Lo Scarabeo*, где на Аркане «Солнце» мы видим воина с красным вымпелом — прямая отсылка к данной исторической модели. Помимо этого, изображение конника-воина находим в *Romantisches Tarot*, а воина с флагом — в *Tarot of the Holy Grail*. Это не весь список подобных версий Аркана, но таких колод мало.

² Таро Уэйта как система: История, теория и практика / Сост. А. Костенко. — М.: ООО Издательство «София», 2011. — С.156.

иконографией — мы уже встречали шесть цветиков на Аркане «Солнце» в одной из колод XV века). Однако наиболее завуалированный и глубокий символизм этого рисунка следует искать не в венке и даже не в подсолнухах, которые вопреки своему естеству игнорируют свет Солнца и устремляются к божественному ребёнку. Вероятно, главная тайна этого изображения в том, что лик солярного божества украшает двадцать один луч — то есть на один меньше, чем Арканов в старшеарканной колоде.

Где же нам искать пропавший луч и какому Аркану он должен соответствовать? Для ответа на этот вопрос нужно переместить наше внимание с лика Солнца на лик дитя. Голова ребёнка украшена одним единственным лучом — пером, торчащим над его головой, точь-в-точь как лучи исходят из великого светила. И, главное, это перо в Таро Уэйта уже встречалось у одного персонажа — это «Дурак/Шут» — тот самый недостающий 22-й Аркан, не представленный на символическом уровне в лучах солнечного лика.

Эта деталь способна многое поменять в осмыслении данной карты в колоде Уэйта, ведь между ясностью солярного аполлонического начала (XIX) и парением благородного боговдохновенного безумца (0) здесь прослеживается отчётливая связь. А если вспомнить, что на карте «Дурак/Шут» в таротической системе Герметического Ордена «Золотая Заря» (которую Уэйт не мог не знать) размещён именно обнажённый ребёнок, то данная параллель получит ещё одно подтверждение. Это прекрасный материал для медитации на Аркан «Солнце», погружение в который способно приоткрыть завесу таинства девятнадцатой карты Таро.

Однако, пойдём дальше и рассмотрим ещё одну интереснейшую версию данного Аркана, не получившую продолжения в последующие эпохи, но от этого не теряющую своей привлекательности в глазах исследователя традиции. Оригинальную модель композиции «Солнца» находим в колоде *Tarot de Paris*, датируемой началом XVII столетия. На девятнадцатой карте из этой колоды находим обезьяну (рис. 29). Трудно себе представить, как обезьяна могла попасть на эту карту, если не обратиться к каббалистическому символизму.

Дело в том, что одно из значений буквы иврита *Куф* (которая соотносится во французской традиции Таро как раз с Арканом «Солнце») именно «обезьяна». Деву с прялкой, сидящую под Солнцем, на Аркане «Солнце» подчас изображали, но деву и обезьяну... У меня нет других объяснений кроме каббалистических, и я не верю в то, что это просто совпадение. Если же это действительно не совпадение, а продуманный



Рис. 29

автором колоды каббалистический шифр, то тогда можно смело утверждать, что буквы иврита и карты Таро были связаны задолго до Антуана Кура де Жебелена и его «Первобытного мира»! Есть много намёков и косвенных улик, свидетельствующих в пользу данной гипотезы, однако прямых доказательств в виде старинных текстов-интерпретаций, где бы проводились параллели между буквами иврита и Старшим Арканом Таро, увы, нет.

Но вернёмся к изображению на карте «Солнце» из *Tarot de Paris*. Здесь мы видим обезьяну, человека и солярное божество. Так и хочется сказать, что автор этой колоды был под влиянием Фридриха Ницше. А ведь данная колода создана на двести лет раньше, чем жил этот философ. И тем не менее, обезьяна вполне может выступать в роли метафоры *низшего человека*, Солнце — *высшего*, а между ними находится женщина, воплощающая собой человечество как таковое. Но женщина — это ещё и *природа-мать*, ведь на карте она опирается на *древо* — символ естественного роста (или самой жизни, если угодно). Женщина указывает своими руками два пути: вверх и вниз — это *эволюция* и *инволюция*. Она словно говорит: «преобразуй всё низшее в себе в высшее и дай место высшему, расчисти для него пространство, чтобы оно могло снизойти в земную жизнь, воплоти небесный идеал в своей юдоли».

Зеркало на карте, вероятно, намекает на самопознание¹ — на ясность, на умение увидеть себя, не «глазами Солнца» и не «глазами обезьяны», но своими собственными глазами, однако со стороны. Это **рефлексия**, лишённая проекций. Если проекции были основной темой Аркана «Луна», то «Солнце» — это снятие психологических проекций, это видение того, что есть, как оно есть. Но, возможно, эта карта ещё и намёк на библейских исполинов *нефилим*, рождённых женщинами земными от падших ангелов ветхозаветного предания, то есть на причудливых полуиномирных существ, которые вполне могли быть изображены в XVII веке в качестве животного, в том числе и похожего на обезьяну.

Согласно апокрифической книге Еноха, падшие ангелы во главе с Азазелем научили людей видеть «то, что было позади их». В таком случае одна из рук женщины, указывающая назад и вниз, а другая на зеркало и, как бы вверх, показывает механизм *видения отражения* — видения «того, что позади». Тем самым отсылая нас ко второму значению буквы *Куф* — «затылок». В случае, если эта карта действительно имеет отношение к *нефилим*, то речь здесь должна идти уже не столько о Солнце-Христе, сколько о рождении **нового Солнца**: о возможности стать *братом Христа*, как говорили ранние гностики (то есть одним из близнецов марсельской карты «Солнце»).



Вот и настало время обратиться к той самой иконографической традиции, которая получила широчайшее распространение и является, вероятно,

¹ Отражение — как символический аналог нашего «близнеца» с карты Солнце марсельской традиции. Это метафора объективного видения себя (как бы со стороны).



Рис. 30

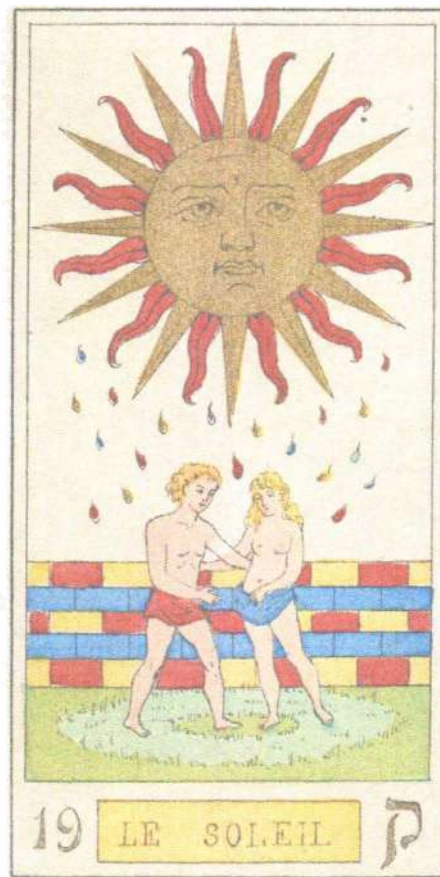
самой жизнеспособной за всю историю Таро. Впервые изображение двух человеческих существ на Аркане «Солнце» встречаем в *Jean Noblet Tarot* (1659 г.). Именно в этой, ключевой для истории Таро колоде, автор запечатлел юношу и девушку, стоящих под палящими лучами Солнца, а за ними видна пёстрая каменная стена (рис. 30). Дева предстаёт перед нами с обнажённой грудью, как танцовщица карты «Мир», в то время как юноша одет в яркую одежду, сшитую из разноцветных лоскутков, как герой Аркана «Дурак/Шут».

Фигуры стоят на берегу пруда, находящегося посредине луга, что позволяет провести определённую аналогию с Арканом «Луна» (в центре которого тоже размещался пруд). Однако, в последующие столетия разнополых персонажей чаще всего будут заменять фигуры близнецов мужского пола. Так акцент с единения и любви, с гармонии и счастья сместится в сторону **самопознания**, но также и внутреннего конфликта, которым чревато всякое самопознание.

Традиция изображения мужчины и женщины, заложенная в *Jean Noblet Tarot*, проявит себя наиболее ярко в колодах *III Tarot* (1830-е), *Della Rocca Tarot* (1835 г.), *Altes Italienisches Tarot* (1880 г.), колодах «Египетского Таро» (в частности, в *Falconnier Tarot* — 1896) и в таких известных эзотерических системах, как Таро Освальда Вирта (все его колоды) и Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» в версии Израэля Регарди (художник *Robert Wang*), а также, в какой-то степени в современной колоде «*Initiatory Tarot of the Golden Dawn*» Джордано Берти (*Giordano Berti*) и Патрицио Эванжелисти (*Patrizio Evangelisti*).



Della Rocca Tarot (1835)



Oswald Wirth Tarot kabbalistique (1889)



Falconnier Tarot (1896)



Golden Dawn Tarot (1977)

Намёк на пруд в нижней части карты был сохранён только в колодах Израэля Регарди и Джордано Берти. В последней из них (рис. 31) связь с Арканом «Луна» усилена тем, что дети (предположительно мальчик и девочка) выбегают из **лабиринта**, украшенного черепом и бутафорскими крыльями, что указывает на преодоление губительных иллюзий восемнадцатого Аркана, а глубокий «лунный» пруд заменён здесь на мелкую лужу, которая никак не может угрожать детским забавам. Четырнадцать огней, парящих над лабиринтом, отсылают к символизму Аркана «Умеренность»¹, который является инициатором тех процессов, которые находят свою реализацию в Аркане «Солнце», а тёмный цвет кожи мальчика в противоположность белоснежной коже девочки, командирует нашу мысль к цветовому решению Аркана «Влюблённые» в кроулианской традиции (которую Джордано Берти не знать попросту не мог). Таким образом в этой, весьма скромной по художественным достоинствам колоде, тем не менее есть хотя бы одна карта, которая не просто выступает в роли хранителя традиции, идущей ещё от самого Жана Нобле (*Jean Noblet*), но и обогащает эту традицию весьма интересными ассоциациями.

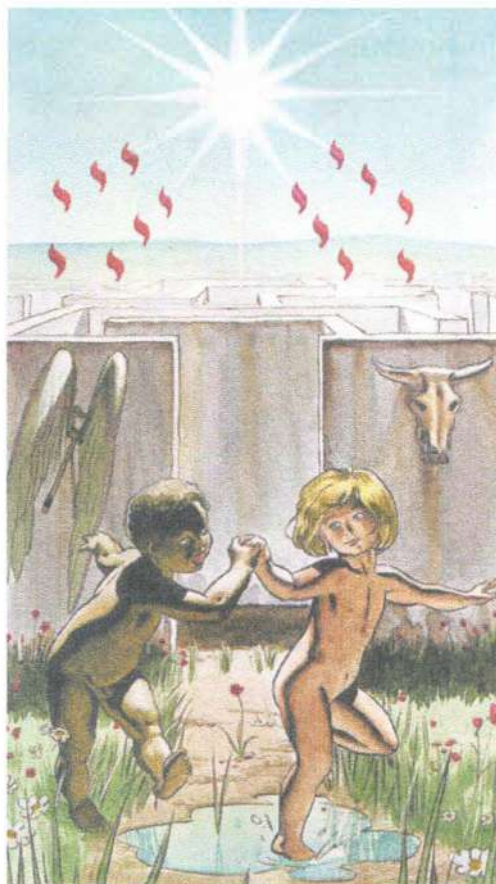


Рис. 31

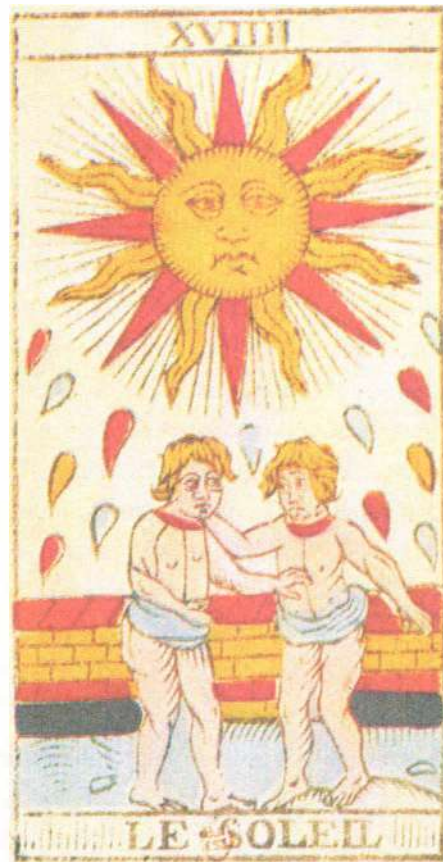
Однако подавляющее большинство карт французской школы (да и не только французской) придерживались композиции, на которой размещены два однополых близнеца: два ребёнка (мужского пола), два юноши или двое мужчин. Судя по всему, такая разновидность этого Аркана появилась сразу после выхода в свет *Jean Noblet Tarot*, так как уже в колодах рубежа XVII и XVIII вв. встречается практически только эта версия карты. Персонажи могут быть полностью одеты (как в колодах Джакомо Зони и Анджело Валла), быть лишь в одних набедренных повязках (как в большинстве колод марсельской традиции, включая колоду Николя Конвера) или же представлять вовсе полностью обнажёнными (как это показано в Таро Эттейллы). Впрочем, независимо от одежды юношей, суть композиции остаётся одной и той же: это братья-близнецы, смотрящие друг на друга.

Весьма примечательный факт: близнецы появляются на Аркане «Солнце» именно в то время, когда в науке происходит картезианская революция. В попытке утвердить единство и подлинное основание человеческого сознания Рене Декарт (он же *Cartesius* — Картезий) приходит в

¹ Такой же символизм присутствует и в Таро Герметического Ордена «Золотая Заря» в версии Израэля Регарди.



Jean Dodal Tarot (1701—1715)



Nicolas Conver Tarot (1761)



Giacomo Zoni Tarot (1780)



Angelo Valla Tarot (1810)

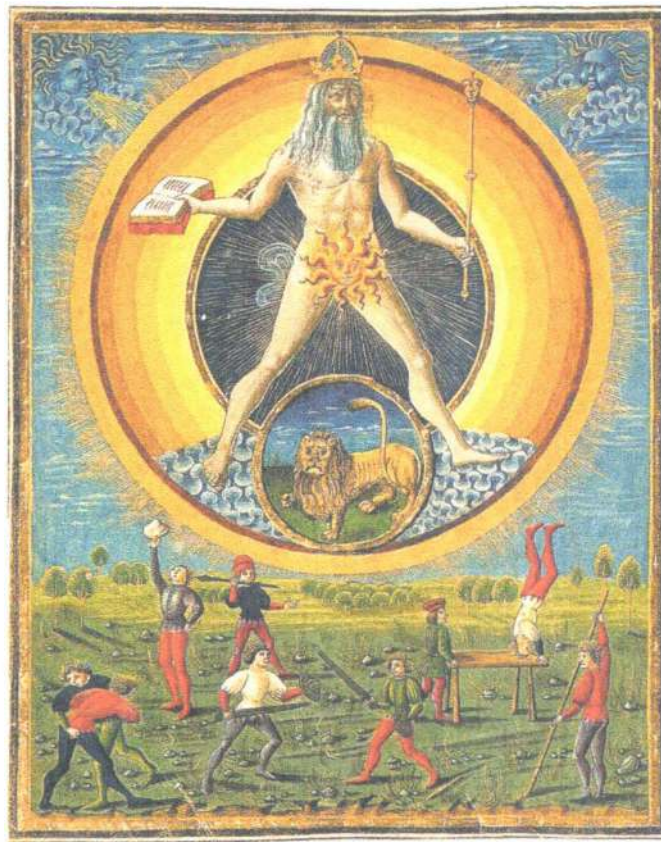


Рис. 32

своих краугольных для нашей культуры изысканиях к чему-то прямо противоположному. Знаменитая фраза «мыслю, следовательно существую» разделяет сознающего субъекта на две неverifiedируемые части, одна из которой мыслит, а другая подтверждает факт наличия этого процесса. Но вот незадача, такой субъект оказывается не просто расщеплённым, но он не имеет никакой возможности с уверенностью подтвердить в какой момент какая из его частей мыслит, а какая свидетельствует об этом!

Вот они — солнечные близнецы, близнецы противоборствующие, но в то же самое время являющиеся частью чего-то единого, того, что мы называем своим «Я» — центром — Солнцем нашей внутренней системы! То есть на уровне сакрального (небесного) сознания мы предчувствуем, что наше «Я» едино, но на уровне сознания земного, доказать это оказывается совершенно невозможно — сказав «один», мы с неизбежностью утверждаем «два»: нечто и его зеркальное отражение (близнеца-друга или чаще, близнеца-антагониста). В конечном счёте на символическом уровне любой близнец становится в каком-то смысле антагонистом своего собрата.

На алхимических и астрологических иллюстрациях можно встретить такие изображения Солнца, где мы видим поединок, ссору или творческое состязание двух близнецов или двух равных по силе мужчин (рис. 32)¹.

¹ «De Sphaera» итальянский манускрипт XV в.



Рис. 33



Рис. 34

В традицию Таро подобные интенции тоже проникли. Их можно отследить даже в старых колодах, на которых, если не принимать в расчёт вышесказанное, мы увидели бы лишь стоящих рядом подростков. В частности, в *Jean Dodal Tarot* или в *Ligurien-Piemont Giovanbattista Guala* (рис. 33) можно предположить, что перед нами именно **дерущиеся люди**. Со всей же очевидностью данная трактовка этой карты проявит себя в традиции Сицилийского Таро, где изображён Каин, убивающий Авеля (рис. 34)¹, а в современной колоде *Matthews-Caselli Tarot* авторства Джона Мэтьюза (*John Matthews*) и Джованни Каселли (*Giovanni Caselli*) идея единоборства братьев реализуется не только графически, но и в названии карты: «Борс» (намекая на поединок братьев-рыцарей артуровского цикла — Лионеля и Борса).

И тут снова всплывают ассоциации с шестым ключом Таро, ведь Алистер Кроули в «Книге Тота» напрямую назвал шестой Аркан «Братья» (имея в виду Каина и Авеля). И это не случайно, так как шестёрка (число шестого Аркана) — это **соллярное число**, которое не может косвенным образом не пересекаться с девятнадцатым Арканом, носящим имя великого светила. Убийство Каином Авеля — демонстрирует не только солнечную, зачастую кровавую мистерию жертвоприношения, но также указывает на весьма неприятные аспекты Аркана «Солнце»: на **тщеславие**, **эгоизм** и даже **фанатизм** на почве чрезмерной ясности — то есть упрощённости видения ситуации. Впрочем, этими характеристиками смысловой ряд Аркана не исчерпывается. Помимо всего вышесказанного девятнадцатый

¹ «La Fortuna» Tarocco Siciliano, XIX в.



Sol Invictus (Солнце непобедимое), серебряный диск, Рим, III век (Британский Музей)



Рис. 35



Рис. 36



Рис. 37

Триумф — это карта победы, радости, целостности, понимания, но также и безжалостной правды, развеивающей все надежды и «розовые» чаянья человека, если они были ложными (даже если и спасительными для него). Такая объективность архетипа Аркана «Солнце» может переживаться человеком очень болезненно. Тут сложно не вспомнить солнечные стрелы Митры — без всякого сожаления, разящего направо и налево своими жгучими лучами.

Другая композиция Аркана реализована в любопытной колоде первой трети XIX века, известной как *Tarot d' Epinal* (рис. 35). В этой колоде композиция карты «Солнце» кроме привычных двух персонажей на фоне каменной стены и сияющего в небесах солнечного лика, содержит изображение **башни**! Так как для традиции карт Таро башня — это не просто постройка, но совершенно определённый символ, то на эту деталь нельзя не обратить внимание. Более того, такие же контуры башни в данной колоде можно встретить на Арканах «Башня» (рис. 36) и «Луна» (рис. 37).

Как же введение образа башни способно поменять трактовку данного Аркана? Для ответа на этот вопрос обратимся к образам, данным в евангельском тексте: *«Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое»* (Матф.7:24—27).

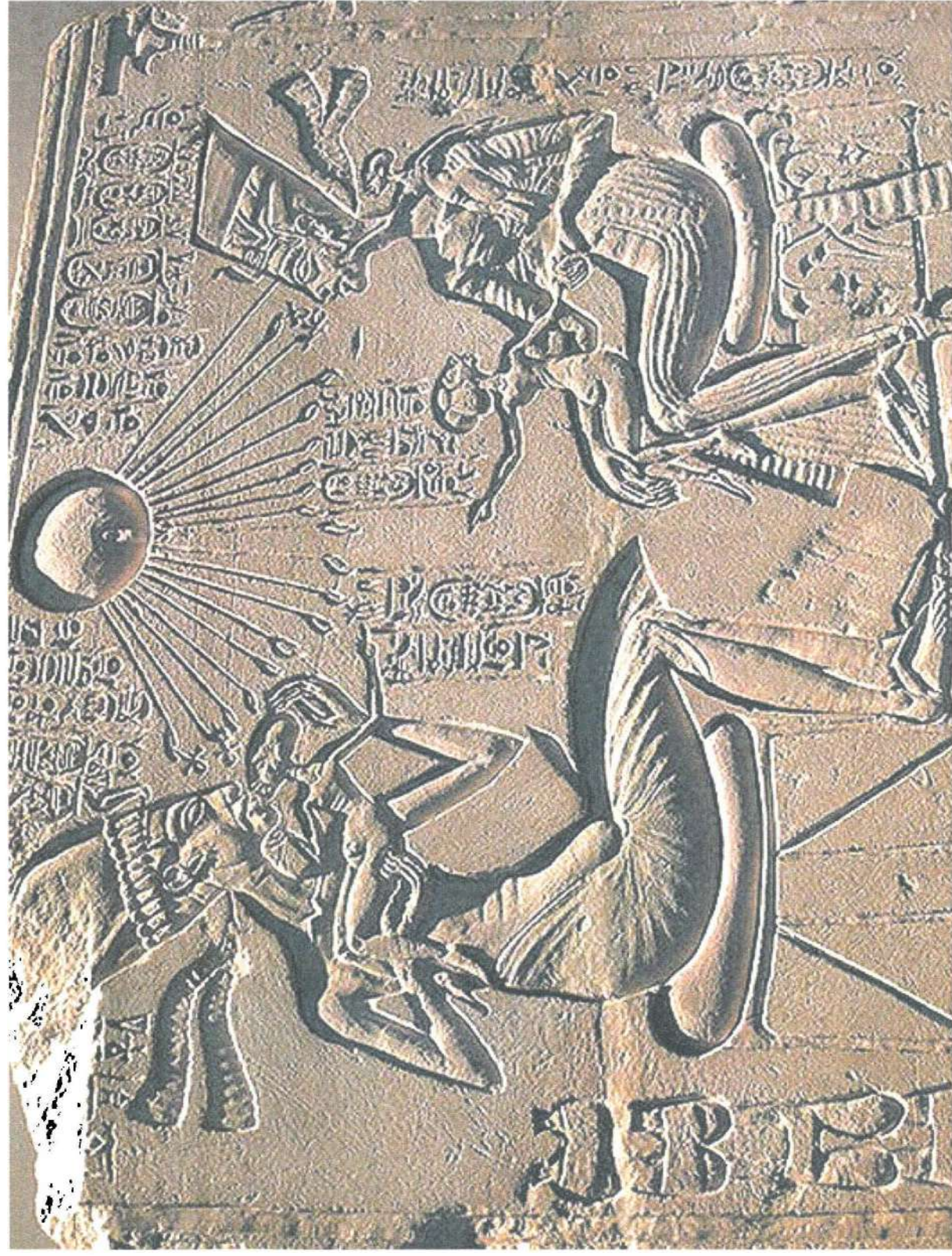
На картинке шестнадцатого Аркана (рис. 36) мы наблюдали разрушающуюся постройку, символизирующую мировоззрение, основанное на иллюзиях, лжи, попытках избежать *своей чаши, своего креста* (в христианстве) или *своей истинной воли* (в традиции Телема). Это приводит к краху, но из него есть выход, который можно отыскать в других картах этой колоды. Ведь в *Tarot d' Epinal* между Арканами XVI, XVIII и XIX существует прямая связь — путь из одной карты в другую. На карте «Башня» один из падающих персонажей низвергается в реку, и именно эту же самую реку мы видим перед собой в Аркане «Луна» (рис. 37). Но чтобы выйти из сомнамбулических иллюзий и избавиться от лунарных зависимостей, требуется сделать решительный шаг и перейти на *иную сторону* — на сторону видения мира вокруг не с позиции желательной и утешительной для самого себя, но с позиции суровой и подчас опаляющей объективности — то есть перевернуть своё мировоззрение с иллюзии, в которой мир вращается вокруг нашего «Я», к справедливой правде, в которой мы обращены лицом к миру и являемся просто одним из его крошечных элементов. Именно это изображено на Аркане «Солнце» в данной колоде (рис. 35): стена с башней некогда находившаяся на Аркане «Луна» справа, здесь перемещается в левую сторону карты, так как был совершён переход — проход между башнями Луны, между порогом сторожевых столпов и выход в яркий свет Солнца, где башня более не падет, как в шестнадцатом Аркане, так как установлена на верных, незыблемых основаниях *Самости*.

Удивительно, но параллель между Арканами «Башня» и «Солнце» значительно более прочная и древняя, чем это можно себе представить в наши дни. На одной из самых ранних карт «Солнце» из практически полностью утраченной колоды *Rosenthal Tarot* (рис. 38) мы видим образ огромного антропоморфного солярного диска, а под ним величественную крепость с башней по центру. Это первая в истории карта с подписанным на ней названием — и это название *fortezza* («крепость»)!

Таким образом шестнадцатый Аркан, вероятно, воплощал собой «падающую башню», «ненадежный оплот», а девятнадцатый (в современной нумерации) — «надежную твердыню»: «*Бог наш — оплот*» или как поют лютеране: «*Ein feste Burg ist unser Gott*». В данном историческом контексте евангельская амплификация с *домом на песке* и *домом на камне* кажется вполне вероятной реконструкцией одного из значений Арканов «Башня» и «Солнце» ренессансных колод Таро.



Рис. 38



Эхнатон и Нефертити с дочерьми под покровительством бога Солнца - Атона (XIV век до н.э.)

«Башня», вероятно, воплощала собой первый контакт с божеством, причём с божеством в его грозной, гневной ипостаси. Ведь первый опыт встречи с нуминозным началом в большинстве случаев является для человека крахом его предшествующего мировоззрения. Но оправившись от этого краха и пройдя мириады ложных инстанций на пути богоискательства, этот человек может выйти на истинный путь, ведущий к конструктивной форме связи с божественным началом. И эта вторая встреча уже не будет разрушительной, но окажется обретением подлинного оплота и опоры на пути самостановления индивидуальности ищущего адепта.

Теперь рассмотрим одну из наиболее интересных колод XVIII века, в которой карта «Солнце» была радикально переосмыслена и получила наименование «Свет»¹ (рис. 39). Это колода Эттейллы, благодаря которой многие Арканы приобрели не просто значительное обновление, но были обогащены символизмом, свидетельствующим о глубоких мистических прозрениях автора. Таков и Аркан «Свет», проливающий свет ясности на наиболее тонкие моменты в интерпретации карты «Солнце» классической колоды Таро.

Эттейлла размещает данный Аркан вторым номером в своей системе — между картами «Хаос/Вопрошающий» (не имеющей точных аналогов в традиционном Старшем Аркане²) и «Растения»³ (иконографически почти идентичной классическим версиям Аркана «Луна»). И несмотря на то, что карта «Свет» находится на второй позиции, именно ей в соответствии Эттейлла ставит первый день творения книги Бытия, что даёт зацепку для понимания смысла этого Аркана.

«И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт.1:3). Так описан в первой книге Моисеевой первый день творения. Этот мистический свет и есть начало осознанного бытия мира, а также сознание как таковое. Впрочем, я постараюсь не впадать в модные тенденции психологизировать метафизику книги Бытия, а для расширения ассоциаций обращусь к авторитетному для христианской культуры источнику — тексту Августина Блаженного.

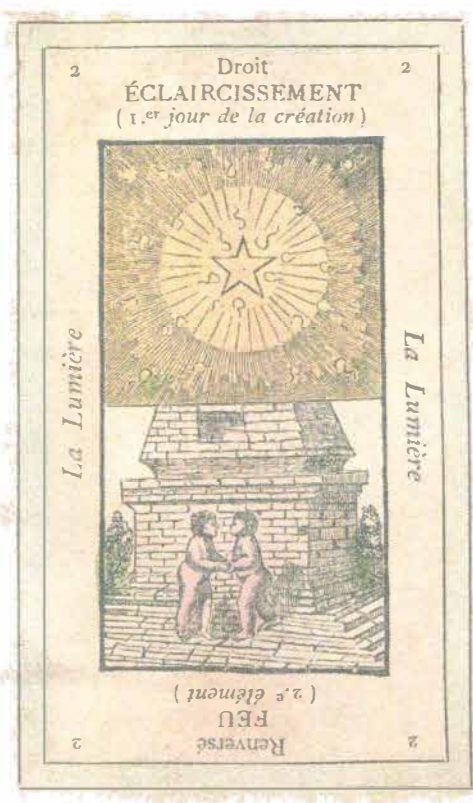


Рис. 39

¹ В первоначальной версии, в издании «Книга Тота, или ценнейшее собрание картин Науки Меркурия...» (1788) этот Аркан именовался «Строительство Хирама».

² Сам Эттейлла полагал, что эта карта родственна Аркану «Папа», очевидно, здесь Папа трактован как фигура, к которой обращаются с важными духовными вопросами.

³ В первоначальной версии, в издании «Книга Тота, или ценнейшее собрание картин Науки Меркурия...» (1788) этот Аркан именовался «Орден Мопса» (околомасонская организация, принимавшая ещё в XVIII веке в свои ряды не только мужчин, но и женщин).

Прочитую классика, подробно обсуждающего свет первого дня творения в своём трактате «О граде Божьем» (413—427 гг.): «Мы видим, что обыкновенные наши дни имеют вечер вследствие захода солнца, а утро — вследствие восхода солнца; но из тех дней [первых дней творения — Г.З.] первые три прошли без солнца, о сотворении которого говорится в день четвёртый. Повествуется, правда, что с первых же пор словом Божиим был сотворён свет, и что Бог отделил свет от тьмы и назвал этот свет днём, а тьму — ночью. Но какого свойства был этот свет, каким именно движением и какого рода вечер и утро производил он, — это недоступно нашему разумению и не может быть понято нами соответственно... Может быть, это некоторый *телесный свет*, находящийся в высших частях мира вдали от наших взоров, или же тот, которым впоследствии было вождено солнце; а может быть, именем света обозначается святой град... Ибо в другом месте он же говорит: "Все вы — сыны света и сыны дня: мы — не сыны ночи, ни тьмы" (1 Сол. 5:5)¹».

Совершенно неожиданно из уст священника, создавшего этот трактат в начале V века, звучат слова о том, что свет, который сотворил Бог в первый день творения — это «*телесный свет*», так как Солнце ещё не было создано. Тут уже совсем недалеко до Парацельса с его *lumen naturae* — «*свете природном*», который светит божественным светом, не нуждаясь в ином источнике. Это совершенно фантастический гимн жизни, ведь согласно этой концепции, именно через свет творения, мы можем познать Творца. Это та мысль, которая через несколько веков позволит обосновать своё учение средневековым алхимикам и будет способствовать сохранению интереса к окружающему материальному миру в христианской среде — пусть частично, но всё же. Ведь сказано же в 84-м псалме: «*истина возникнет из земли*».

Вышеизложенный пассаж Августина объясняет, почему на Аркане у Эттейллы мы видим свет, но это не свет Солнца. Ведь это тот свет, что предшествовал Солнцу! На эттейлловской версии карты этот мистический источник света обозначен пентаграммой и тянувшимися к ней (или исходящими от неё) сперматозоидами². Карта разделена на две части. Верхняя часть демонстрирует непостижимую мистику эманации «*света телесного*», который является источником всякого света в мире, в том числе и света Солнца. Или как писал Августин, «*тот, которым впоследствии было вождено Солнце*». Это пламенеющая пентаграмма Духа. Чем далее от неё мы отстраняемся, тем более затемнённым выглядит и свет: чем ближе к центру — тем ярче. Можно сказать также, что верх и низ карты — это инфракрасный и ультрафиолетовый полюса психики по К.Г. Юнгу: психоидный и архетипический пласты.

Вверху — чистый Дух, представленный на карте пентаграммой, внизу — чистая материя, представленная кирпичами. Но зачем Эттейлле потребовалось изображать **два плана** — высший план эманации

¹ Аврелий Августин «О граде Божием» Книга 11: Глава 7. Цит. по: <https://bible.by/lib/book/augustine/city-of-god-11/07/>

² Которые в то время уже были известны науке, так как были открыты Антони ван Левенгуком более чем за сто лет до создания данной колоды.

светящегося божества, свет Града Небесного (как писал Августин) и нижний, где мы можем наблюдать двух детей и некое подобие усечённой пирамиды — вероятно, основание фамильного склепа?

В одной из величайших мистических книг каббалистики — книге Зогар сказано: «Мир осуществлялся путём эманации: отец приказывал, а мать делала. Господин строения повелел: "И сказал Бог: будет свет" (Быт. 1:3), а мастер исполнил: "И стал свет"». (Зогар «В начале» 161)¹. Написано также в Псалме 61-м: «...единою глагола Бог, двоя сия слышах...» или как переводят это Ярослав Ратушный и Павел Шаповал: «Одно сказал Бог — два услышал я»². Сам факт творения уже предполагает разделение на два — так как сказано и в Зогаре: «Всевышний сотворил все миры за пределами себя» (Зогар Порождения 47)³. То есть акт творения — это уже разделение на **творение** и **Творца**, это уже двойственность.



Рис. 39

В том фрагменте из Зогара, который я процитировал ранее (Зогар «В начале» 161), мы видим, что в процессе созидания действуют две силы — **Господин** и **мастер** — Отец и Мать — Хокма и Бина. **Слово** на одном уровне бытия оборачивается **свершением** на другом. Не от того ли, что первый день творения согласно Августину — это день самопознания Творца? Ведь чтобы познать, нужно увидеть себя со стороны. И ни это ли обозначает пара близнецов, смотрящих друг на друга на карте Эттейллы?

Согласно одному древнему преданию, взгляд на своё отражение утянул Бога в нижний мир — запустив механизм творения, что прекрасно проиллюстрировал Элифас Леви своей знаменитой гексаграммой, включающей *макропрозопа* и *микпропрозопа*, как тень первого (рис. 40). Это осознание своего существования Богом впервые запускает процесс времени — ещё до создания светил «был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1:5). Время стало осознаваться, а значит запустился и процесс жизни, ведущей к смерти. Возможно, именно это символизирует кирпичная кладка за спинами играющих детей на карте Эттейллы. Это гробница — фамильный склеп, а перед ней два Адама — один из них более известен как *Змей книги Бытия* (так принято интерпретировать сотворение

¹ Цит. по: Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 71.

² Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 53.

³ Цит. по: Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 63.

первого человека в амбивалентной и сложной для современного линейного мышления классической каббалистической традиции)¹.

Впрочем, конечно же, сотворение человека в первый день ещё не состоялось, но не стоит забывать, что первый день очень близок к предвечному «дню безвременья», а значит и ко дню последнему, когда *«времени уже не будет»*. Так что перед нами именно играющий Адам и Змей — правая и левая половины, осознающие пока лишь свою тождественность, видящие в другом лишь себя — то есть Творца, по образу которого созданы.

Чтобы никто не заподозрил меня в манихейской паранойе, я укажу на факт, что младенец, стоящий с **левой стороны**, отбрасывает на младенца, стоящего с правой стороны, **тьнь**, так что именно он в этом мире является Змеем (но, возможно, мессией в другом мире, равно как и Адам этого мира является отступником от Бога в ином бытии). Ведь карта точно демонстрирует нам двойственность, если не многомерность реальности, столь типичную для каббалистической картины мира.

За детьми мы видим склеп, в котором погребены все потомки этих младенцев, ещё не сотворённых в первый день создания мира. Это склеп для всех нас, для всех людей, созданных из праха, что ещё раз намекает на то, что свет этого Аркана — это не столько свет Солнца, сколько *«свет природный»* (*lumen naturae*), свет мудрости, которую можно обнаружить не только в живых существах, но и в минеральной жизни, которая также не обделена этим светом, коим возжигается свет нашего сознания. Склеп — это ещё и намёк на колонну Храма — то есть отсылка к франкмасонству, **как к братству**. Ведь кто, как не братья, изображены на этой карте?

Символические братья, как правило, означают некоторого рода смысловое поле единодушия или противоборства. В библейском тексте мы не раз встречаемся с фигурами братьев-антагонистов. Первое, что вспоминается, когда говорят *«братья-противники»* — Каин и Авель, каждый из которых, согласно каббалистическим легендам, прекрасен в одном из миров и преступен в другом²... Другая пара братьев-антагонистов — это Иаков и Исав, представляющие полярную позицию по отношению друг к другу. Интересно, что именно в повествовании об этих враждующих братьях появляется лестница («лестница Иакова») и уж не она ли подразумевается на Аркане Эттейллы? Ведь внизу отчётливо видны ступени, а вершину обелиска мы не видим, она скрыта от нас, а значит, вполне вероятно может вести прямо в небеса.

Есть и пара менее контрастных братьев — Моисей и Аарон или, напротив — двойники полной оппозиции: Христос и Антихрист. Во всех примерах один из «братьев» чем-то лучше другого, но лучше именно по отношению к другому — то есть сам принцип «братьев» указывает на *относительность всяких понятий*, в том числе и моральных. Христос

¹ Подробнее об этом см. Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 71-93.

² Подробнее об этом см. Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 89-93.

несёт свет Истины, а Антихрист сеет тьму Лжи, но свет является светом лишь в противоположность тьме. Лишь сравнивая одно и другое возможен сам факт такого разделения. Как бы парадоксально это не прозвучало, но в идею принципа пар противоположностей заложено изначальное тождество, то есть не просто братское начало, но начало близнецовое.

Это близнецовое начало подчёркнуто в колоде Эттейллы не только фигурами самих близнецов, но и парой деревьев, стоящих за надгробием. Библия рассказывает, что деревья не были сотворены в первый день творения (который эта карта согласно Эттейлле отображает). Однако они тут появляются не случайно. С одной стороны, это два близнецовых дерева-антагониста, растущие по правую и по левую сторону от центральной колонны — то есть синонимичные двум братьям-близнецам. Это Древо Жизни и Древо Смерти или Древо Жизни и Древо Познания добра и зла. А если вспомнить что в каббалистической литературе часто проводится аналогия Древа Познания добра и зла с виноградником, то тут нельзя обойти и ещё одну пару условных братьев-антагонистов древнего мира — винодела Диониса и оппозиционного ему Аполлона.

Но есть и ещё одна базовая пара близнецов: тело и душа. В Библии сказано: «...и стал Адам душою живою» (Быт. 2:7). Но эту же строчку столь же правомочно истолковать иначе: «...и стал Адам душою зверя»¹. Именно так переводят это Ярослав Ратушный и Павел Шаповал — знатоки древних языков. Так что это своего рода первичная стратификация: на верх и низ и на прошлое/будущее. Душа как свет Бога нисходит в тело зверя — это и координаты верха/низа, но также и координаты прошлого/будущего — или как писал Ницше: «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над Бездной. В человеке ценно то, что он мост, а не цель». На карте Эттейллы один младенец отбрасывает тень, другой — нет; одно древо воплощает собой столп Суровости, другое — столп Милосердия, единение же двух детей и деревьев происходит в пирамиде, стоящей в центре — олицетворяющей собой Срединный стоп Древа Жизни — то, что соединяет пары противоположностей одновременно в динамическом аспекте времени и статичном аспекте стратификации миров.

Эттейловский Аркан «Свет» — это Аркан ответа на ситуацию отчаянного вопрошания. Но это ответ внутренний, а не внешний — ответ, озарённый «светом телесным», а не одним лишь светом сознания. Он нисходит в нашу жизнь тогда, когда, отбросив все ложные решения, путём логического умозаключения через внезапное озарение мы приходим к выбору. Ведь сознание — это лишь частный случай «света телесного», который включает в себя не только *ratio*, но и высшую интуицию.

Напомню, что оборотной стороной девятнадцатого Ключа в классическом Таро является инфляция Эго, гордыня и даже богоборчество в виде явления «чёрных братьев», которые устраняют саму идею Бога (под видом служения ему). В своей грозной, негативной ипостаси этот Аркан

¹ Цит. по: Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогара» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 74.

означает «ослепление». Но у Эттейллы мы сталкиваемся совсем с иным концептом, лишь отчасти пересекающимся с трактовкой Аркана «Солнце» в более поздних школах. Не случайно эта карта не названа им «Солнце», да и Солнце на ней не изображено.

Согласно эттейлловской модели духовного становления выход из ситуации отчаянного вопрошания может произойти двояко. С одной стороны, появляется **внутренний свет** (как из сна Юнга о радиоляррии, когда он обнаружил в темном лесу, в огромной луже красивейшую сферу этого организма, который светился своим собственным светом. Этот сон определил выбор Юнга в его профессиональной деятельности. Это был ясный ответ на его запрос к своему внутреннему свету, внутреннему божеству). Но, с другой стороны, выход из отчаянного вопрошания может обернуться захваченностью какой-то очень ограниченной идеей — **одержимостью** ей.

Осознавая эти сложности, Эттейлла предлагает для этой карты в перевёрнутом положении значение «огонь» — то есть «страсть»: не «гордость», и не «высокомерие», а именно «огненная адская страсть»!¹ Лишённый непосредственной связи с человеческим сознанием «*свет телесный*» может как направлять нас на нашем Пути обретения себя, так и толкать в Бездну — как трикстер Меркурий.

«*Свет телесный*» — это свет разума божества, однако Бог может не только хранить от напастей человека, но и посылать испытания, как в печально известном случае с ветхозаветным Иовом. Не говоря уже о том, что можно и вовсе стать безумным от соприкосновения с величием божества, причём как в качестве блаженного юродивого, так и в качестве оголтелого религиозного фанатика.

Суровое испытание божественным огнём может перерасти в **расширение** границ человеческого восприятия (**в мудрость**), и тогда под «ясностью виденья» можно будет понимать глубину и максимальную осознанность бытия. Но опаляющие нас испытания могут напротив вылиться в **сужение** нашего взгляда на мир, и даже в фанатичное **опьянение** какой-то идеей, которая единожды помогла нам справиться с частной проблемой. Такого рода опьянение (ограничение нашего сознания) согласно библейским и каббалистическим текстам, всегда приводило к нисхождению, падению, загрязнению духовного пространства. Ведь что, как не опьянение, вызвало грехопадение Адама — если Древо Познания, в соответствии с каббалистической традицией, было *виноградником*? Можно также вспомнить «грехопадение» Ноя, вырастившего после потопа виноградник и опьяневшего. Но что это за опьянение? Чрезмерный, неуравновешенный, неподготовленный дионисийский экстаз «*света телесного*». Это свет без тьмы, который становится равным тьме без света...

Сейчас люди часто полагают, что ясность — свет истины — всегда несёт с собой благо, но наши предки хорошо понимали — благо есть лишь в гармонии, а не в перекосе в какую-то одну сторону бытия. Истина может быть беспощадной, травмирующей и разрушающей, как вспышка молнии

¹ В более поздних версиях колоды Эттейллы слово «огонь» действительно было заменено именно на слово «страсть».

в Аркане «Башня». Такую истину человек может не выдержать духовно и потерять рассудок или умереть. Но в Аркане «Солнце» в его теневом аспекте встаёт ещё более сложная для понимания истина. Истина как «ничто кроме...», угрожающая своей вопиющей простотой. Фанатичное упрощение, *запечатывание реальности совпадением утверждения и факта*. А вместе с этим рождается и опьянение такой простой истиной, её надёжностью и обоснованностью.

Но что есть истина? Не есть ли она лишь ставка научного знания, такая ставка, которая обосновывает, оправдывает в глазах молчаливого большинства существование научного знания как такового. Это ценность, которая подтверждает, что наука (начиная с Нового времени) является важнейшей областью человеческой деятельности, так как её результаты истинны. Впрочем, в самой университетской науке подобный посыл в направлении ставки на истину завуалирован, и чтобы обнажить его, придётся обратиться к другому дискурсу, к примеру, к критическому — марксистскому.

В классической марксистско-ленинской традиции (которая существует и по сей день) истина преподносится, на мой взгляд, наиболее близко к тому, как видит научную деятельность и истину науки наш среднестатистический современник. В.И. Ленин полагал, что **истины** науки относительны, но каждая относительная истина — это шаг на пути к постижению **истины абсолютной** — то есть из маленьких относительных истин, если долго их «коллекционировать», можно собрать большую и настоящую абсолютную истину...

Однако, как мы знаем из истории, так никогда не происходило и не происходит. Сколько бы не было высоко доверие к современной науке и её истинам, всегда можно обратиться в прошлое, чтобы увидеть вовсе не позитивистскую картину **накопления**, но картину **замены** одной истины другой (и так до бесконечности). Достаточно вспомнить все заблуждения науки с момента её возникновения до наших дней (которые опровергались, а затем опровергались их опровержения), чтобы понять, что люди грядущих поколений будут смеяться и над нашими заблуждениями и положениями нашей современной науки.

Критерий научности, критерий проверяемости и критерий того, что можно бы было назвать *истиной в науке наших дней* — это всего лишь определённое отношение между удавшимися и не удавшимися предположениями и их подтверждением в контексте ныне действующей парадигмы. Как следует из работ М. Фуко, Л. Альтюссера, Т. Куна, М. Пастуро и многих других известных мыслителей, базовые координаты эпох всё время смещаются, и игра всякий раз начинается снова: прямолинейное «накопление знаний» в науке не происходит, меняется лишь поле игры. Ведь даже если бы существовало позитивное накопление истины, эта самая полная истина была бы недоступна для нас, так как на её освоение потребовалось бы больше времени, чем позволяет человеческая жизнь и даже чем сотни человеческих жизней! Жан Бодрийяр приводит в своей работе «Фатальные стратегии» интересный пример того, «как скрыть информацию, не скрывая»: он пишет,

что для этого нужно предоставить информацию максимально подробно на тысячах листов, тогда её никто не станет читать и, более того, не сможет прочесть, так как это чрезмерно.

Но может ли наука в её университетском или лабораторном виде вообще производить истину? Представьте, что́ будет, если поставить вопрос таким образом. К примеру, возьмём пресловутое тестирование, столь популярное в социологической науке. Что мы получаем в результате тестирования? Истину о социуме? Нет, ведь кого мы тестируем? Правильный ответ — субъекта теста! И даже если этот субъект отвечает нам абсолютно искренне — это совершенно ничего не значит, так как **вне теста субъекта теста не существует**, а мы можем получить знание лишь о субъекте, к которому обращено наше вопрошание, субъекте, который вписывается в ограниченную систему нашей вопросно-ответной структуры. То же самое происходит и в физической науке на уровне мельчайших её элементов, как свидетельствуют специалисты в этой области: эксперимент науки может быть повторён, так как он всегда воспроизводит *истину эксперимента науки*. Видим ли мы за этим *φύσις* — природу явлений, или наше знание организует эксперимент таким образом, чтобы мы видели то, что хотим увидеть? Взгляд на современный нам мир, кажется, позволяет склониться ко второму ответу.

Посмотрите на новостную ленту или на те события, которые освещаются на телеэкране. Являются ли они объективным отражением реальных событий, происходящих в мире? Скорее они являются ответом на запрос молчаливого телезрителя. Это грандиозное шоу, разворачивающееся перед мириадами глаз, которое можно считать отражением людских страхов и желаний, а не представлением чего-то, что происходит где-то в отдалённых и ближайших областях мира.

Но есть и другие причины не доверять «истинам». Котировки истины всё время меняются (она то повышается в цене, то падает) и относиться к истине, как к чему-то константному не следует. К примеру, мода на истину (особенно в философских кругах) в эпоху пресловутой первой волны постмодерна сильно упала — настолько, что она перестала быть «конвертируемой»: на неё нельзя было заполучить себе в гуманитарных науках этого периода даже «краюшку хлеба». Говорящего об истине могли просто высмеять, (а в некоторых областях могут высмеивать и по сей день).

После Второй мировой войны претензии кого-либо на истину стали рассматриваться как нечто тоталитарное: истин должно было быть много, «у каждого — своя». Но как бы это не выглядело толерантно, политкорректно, либерально, сейчас мы понимаем, что требование **каждому своей истины и было единой истиной этой эпохи** и в общем-то она была не менее тоталитарна, чем все предшествующие истины.

Возможно, именно снижение котировки истины после Второй мировой войны и вызвало к жизни весьма оригинальное отношение к ней такого мыслителя, как Жак Лакан. Именно его понимание истины вполне актуально и сейчас, а главное, может стать в таротических кругах прекрасным антидотом против чрезмерной эвфемизации Аркана «Солнце»,

так как даёт взамен «истины» (ясности и простоты) нечто, возможно, более значимое и ценное.

Так что же такое истина у Лакана? Истина — это продукт, свидетельствующий о чём-то, очевидный и не подвергающийся сомнению. Это «фекальный объект», который нужно поскорее смыть в соответствующее отверстие в уборной. И если животные, вроде собак, произведя фекальный объект, стремятся от него как можно скорее избавиться (причём не убежать, а закопать, зарыть, чтобы его больше не было), то человек, произведя истину как объект тождественный фекальному, копается в нём, превозносит его, вместо того чтобы его просто смыть¹...

Чем же вызвано такое недовольство Лакана истиной? И как он её определяет? *«С истиной, скажу без околичностей, совместимо всё, в неё непрерывно плюют и гадают. Для знания, как и для всего прочего, это проходной двор, а то и просто уборная <...> Если вы хотите, чтобы речи ваши носили подрывной характер, смотрите хорошенько, чтобы они не увязли на дорогах истины <...> Общее место, гласящее, что истина, мол, научит всему, не доведет никого до добра. Пусть каждый знает о ней своё — этого довольно, и этого стоит держаться. Еще лучше, если он её вообще пользоваться не станет. Более предательского инструмента не сыщется на всём свете <...> Истина — это в первую очередь соблазн, она для того, чтобы вас одурачить. Чтобы, не попавшись на её удочку, нужно быть сильным»².*

Истина, как мы можем понять — это совпадение утверждения с фактом — то, что становится приговором, то, что устраняет все иные возможности. Истина — то, что закрыто, целокупно, а значит непроницаемо. Но в то же самое время, истина всегда дискретна. Истина возникает только в момент нашего вопрошания ситуации — причём не всегда, а лишь тогда, когда утверждение пересекается с тождественным утверждению фактом реальности. И совершенно не важно, насколько этот факт здесь случаен или неуместен — он навеки пригвождается иголкой истины как насекомое в коллекции энтомолога.

Кстати, о коллекциях и энтомологах. В одном коммерческом и в общем-то совершенно шаблонном фильме (он называется «Коллекционер 2») есть один краткий, но весьма интересный для нашей проблемы эпизод, который наглядно демонстрирует действие истины. Примерно на 37-й минуте этого невыразительного ни по сюжету, ни по актёрской игре хоррора-боевика, появляется удивительный оазис — «сцена с лампой». Главный герой и преследующий его маньяк находятся в подвале дома. Не видно ни зги, но периодически на долю секунды вспыхивает лампа, освещающая всё ненадёжным светом истины. Истина здесь отмечает диспозицию ситуации: когда лампа загорается, оба героя видят друг друга, но, когда она тухнет, никто не знает,

¹ Подробнее об этом см. «Лакан-Ликбез» сезон 4, лекции 7 и 8. <http://lacan-likbez.com/4season>

² Лакан Ж. «Изнанка психоанализа» (1969—1970) / Ж. Лакан — М., Издательский дом: Логос, 2008 — С. 232—233.

что происходит. Самое забавное, что, ориентируясь по дискретно сияющей лампе, ни у кого из персонажей не получается добиться своего (у жертвы — сбежать, у маньяка — убить). И только тогда, когда главный герой киноленты перестаёт обращать на свет внимание и полагается на свою интуицию, ему удаётся выбраться из опасного места, в то время как маньяк по-прежнему ждёт, когда вспышка лампы поможет ему найти исчезнувшую жертву.

Этот фрагмент великолепно демонстрирует нам (вне зависимости от того, что хотел сказать автор фильма), что истина не даёт возможности ориентироваться — она есть то, что создает **иллюзию ясности**. Эту иллюзию (ясности и ложной уверенности) в вышеописанном эпизоде воплощает крылатое насекомое, которое во время противостояния маньяка и жертвы упорно летит к изредка загорающейся лампе, уверенное в истинности того, что это солнечный свет. Или как писал Лакан: «... *знание занимается истиной лишь там, где оно ложно. Любое знание, которое не является ложным, к истине равнодушно. Истинной, на проверку, оказывается лишь форма его, которую мы, путём весьма сомнительной, надо сказать, процедуры, застаём врасплох...*».

Приведу пример. Предположим, вам рассказывают о каком-то человеке, что он очень невнимателен и неряшлив, неуклюж, и что у него всё валится из рук. А теперь представьте, что, когда вы впервые встречаете этого человека, по воле случая он что-то роняет со стола. Всё! Истина типа «*ничто кроме...*» сложилась, и этого человека вы будете видеть через призму данной истины. И даже если бы существовала объективная статистика того, сколько предметов каждый человек уронил или разбил в жизни, и мы бы смогли убедиться, что этот человек (которого мы с чьей-то подачи восприняли как недотёпу) уронил в десять раз меньше предметов, чем среднестатистический индивид или даже чем мы сами, факт его единоразового попадания в ловушку истины — соответствия утверждения и ситуации — будет преследовать его, и нам будет очень сложно пересмотреть относительно этого человека свой взгляд, а ему поменять о себе по сути случайное мнение окружающих.

Вот что такое «ложная истина». Самое страшное в ней, что она не является иллюзией или обманом в полном смысле этого слова, просто из всего многообразия того, чем человек может быть, по воле случая его «запечатывает» тот или иной ярлык, при помощи которого его будут воспринимать — и это страшно. То же самое может быть с вещами, ситуациями, социальными, научными концепциями и мировоззренческими теориями. Ловушка истины открыта для всех, и выбраться из неё может быть ещё сложнее, чем из Аркана «Луна», так как здесь нет обмана и всё «сходится». Но какой ценой? Так что не нужно идеализировать Аркан «Солнце» и идею ясности. Когда всё ясно и все сомнения рассеиваются — человек находится в самом подходящем состоянии для совершения самых глупых ошибок.

Теперь я бы хотел высказать ещё несколько слов касательно близнецового противостояния, столь типичного для Аркана «Солнце» в его марсельском изводе. Есть любопытная идея относительно антагонизма. В древние времена в еврейской культуре первенца было принято приносить в жертву,

по крайней мере так пишут некоторые историки культуры от Дж. Фрезера до современных учёных. От этого жертвоприношения, как они полагают, и пошли мифы об избиении младенцев Нимродом и позже Иродом и т.д. Ратушный и Шаповал предлагают весьма яркую и интересную версию интерпретации этих событий: убивая первенцев, иудеи на самом деле не только совершали подношение Богу, но и пытались предотвратить рождение мессии: на уровне сознания, иудеи ждали мессию как вестника искупления, но на уровне бессознательного, они боялись и не хотели его прихода, так как он олицетворяет собой Страшный суд и конец времён. Необходимость следовать воле божества сейчас (жертвоприношение) и одновременное желание избежать того, что это божество хочет сделать с миром в перспективе (Страшный суд и конец времени) — вот главные «внутренние близнецы» этой религиозной практики, из которых один стремится убить другого, как Каин некогда поразил Авеля.

Другое явление, заложенное в близнецовости — это миметизм — механизм копирования/подражания, для иллюстрации которого вновь обратимся к мифологеме Каина и Авеля. Как известно, Абель совершает первое убийство в мире — он убивает животных в жертву Богу (именно с этого момента формально появилась смерть), но если копнуть чуть глубже, то можно выяснить, что смерть породил сам Бог, **назвав** её в своём требовании к Адаму («смертью умрёшь»). Не удивительно, что дар Авеля понравился Богу — ведь этот человек своей кровавой жертвой запустил процесс взаимодействия верхнего и нижнего миров (то, что было названо Богом, стало воплощено человеком). Однако, подражая этому действию, Каин убивает собственного брата. С одной стороны из страсти (гнев, зависть), с другой стороны, просто из **подражания** («близнецовый миметизм»): он сделал с Авелем то, что последний сделал с животными.

Любопытен и перевод имён братьев: Каин — значит «дар», «приобретение», а Абель — «суета», «ничтожность». Так кто же из них прав? Тот, кто, возможно, случайно сделал или тот, кто осознанно повторил? Абель, вероятно, это «Шут/Дурак» Таро (так как его имя можно перевести как «пустота»), Каин — «Маг/Фокусник». С точки зрения объективного мира тотальной неосознанности — осознание есть грех, но с точки зрения нового мира, который появился после осознанного подражания, после убийства Каином Авеля — осознание есть благодать.

А теперь представьте себе на миг такую картину, что на самом деле никаких братьев не было, а был лишь процесс рефлексии самоосознающего себя существа (Бога или человека). После убийства жертвенных животных это существо неожиданно осознаёт, что погибшие звери были в чём-то родственны ему самому. Происходит снятие проекции — символическое «убийство брата» (то есть осознание жертвенного убийства как убийства самого себя). И, заметьте, именно в этот момент появляется гневный «лик Бога», так как впервые этому существу открывается ситуация осознания того, что *вездесущность* является в данном контексте синонимом *всесмертности*. Страх же Каина перед преследующим его грозным божеством в таком случае окажется не более чем осознанием

неотвратимости смерти, следующей за каждым из нас. Впрочем, это лишь одна из многочисленных версий этого мифа. Возможна и другая его интерпретация, в которой Каин окажется виновен не столько из-за того, что убил брата, сколько из-за того, что подражал не Богу, а человеку.

Миметизм — это причина развития через подражание чему-то адаптивно пригодному, но в то же время именно он становится причиной «затемнения» рассудка, когда мы стремимся не к тому, что нужно именно нам, но к тому, чем интересуются другие. Первоначальный природный свет, «*свет телесный*» — это откровение, он несёт новую модель реальности «свыше», то есть устанавливает вертикальную связь миров («подражание божеству»). В то время как слепое подражание успешному примеру кого-то из людей — это связь горизонтальная — это и есть близнецовый миметизм. Чаще всего миметизм лишён откровения и мудрости, а значит он может заставить нас копировать что-то без осознания того, насколько это пригодно в конкретной ситуации, что и приводит к консервации первичного великого опыта и превращении его в мёртвую догму. Это всем известно как на примере истории искусств и наук, так и на примере развития различных религий.

В современном эзотерическом сообществе принято считать, что карта «Луна» едва ли не самая нежеланная, в то время как «Солнце» воспринимается как панацея от всяческой скверны: вестник победы во всех делах. И сколько я не писал о том, что не бывает плохих или хороших архетипов — они амбивалентны — люди слышат и не слышат.

Архетипы, выраженные в картах Таро, не находятся в сфере действия моральных оценок, а значит хорошей и плохой может быть одна и та же карта, так как становится она такой лишь в процессе осмысления её в контексте наших ситуативных предпочтений. Если бы не манящая нас на мистические тропы «Луна», многие искатели Пути так и не пустились бы на поиски. Именно пение лунных сирен влечёт нас к крушению нашей косной персоны и даёт возможность расти. Другое дело, что выйти из пут «Луны» может оказаться намного сложнее, чем туда войти. И манящие голоса *неведомого* могут обернуться болотом духовного застоя и самооправданием грезящего, наяву попавшего в ловушку «Луны» человека, потерявшего ориентиры высокого и низкого.

Что же касается «Солнца», то оно может выступать не только в виде изысканной аполлонической ясности, но и в форме коварного ослепления, а также ему свойственно представлять в достаточно грубой манифестации: в виде архаичной и брутальной жизненной силы. Это *ярь* или испепеляющий взгляд богини Сехмет. Это нуминозная длань божества, которая может как убить, так и даровать жизнь, а также это *отец*, как универсальная функция.

Французский интеллектуал Кур де Жебелен писал об этом Аркане следующее: «Солнце представлено здесь в образе физического отца людей и всей природы, ибо оно освещает людей в обществе, господствует в их городах»¹. Здесь имеется в виду уже не только позитивный аспект света как дара, но и такие понятия, как социальное мироустройство

¹ Цит. по: <http://green-door.narod.ru/gebelintarot.html#1>

с его внутренними противоречиями и несправедливостью, а также идея господства (в том числе и одних над другими). Причём такое господство, которому нельзя законно возразить. Данный тип власти Александр Кожев называл *властью Отца* — то есть властью, имеющейся у причины над следствием, у Бога над творением, у прошлого над будущим и т.д. При такой постановке вопроса творение (как следствие) не способно противостоять власти Творца (как причине), и в этом есть нечто трагическое.

Но вернёмся к описанию различных исторических моделей Аркана «Солнце» и тех оттенков смысла, которые проистекают из-за изменений композиции карты. К примеру, в швейцарской колоде середины XIX века *III Tarot* (рис. 41)¹ введением одной значимой детали — *книги* — удалось конкретизировать значение карты и свести его к крылатому выражению, запущенному некогда ещё Александром Васильевичем Суворовым:

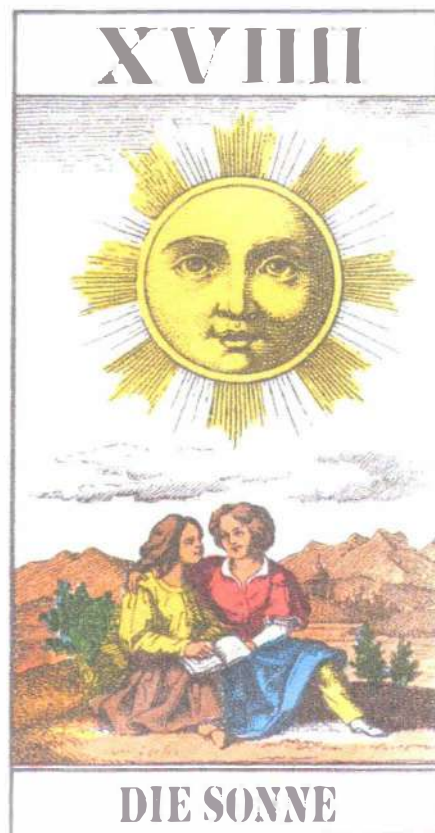


Рис. 41

«*ученье — свет, а неученье — тьма*». Мне такое упрощённое значение этой карты не близко, так как оно скорее запутывает чтение символизма девятнадцатого Аркана, чем проясняет что-либо. Но если предположить, что авторы колоды имели в виду не столько процесс обучения, но **чтение** (как познание мира), осенённое **ясностью понимания** (Солнце), а также **непосредственность восприятия**, его буквальность и чистоту (дети) то, вероятно, с такой трактовкой Аркана «Солнце», как одной из сторон его проблемного поля, я бы согласился. Тем более не будем забывать, что за обучение в том числе отвечает Пятый Аркан Таро «Папа/Иерофант», а карта «Солнце» является его своеобразным повторением в третьем септенере, так как является пятой в третьей седмице.

В каждом из трёх септенеров пятые карты («квинтэссенции») реализуются в следующих формах: «Папа/Иерофант» (на уровне «Я»), «Повешенный» (на уровне взаимодействия между человеческим «Я» и миром) и, наконец, «Солнце» (на уровне мира как такового). Здесь не трудно разглядеть не только фигуру **наставника** (V), связанного своим учением и **обязанностями перед учениками** (XII), который на уровне объективной реальности является просто функцией, **манифестацией**

¹ Композиция этого Аркана заимствована из карт *Minchiate*, где изображалась пара влюблённых (иногда, юноша представал читающим даме стихи). В традиции *Minchiate* композиция этой карты выражала идею счастья, но никак не обучения. Здесь же возраст юноши и девушки сознательно уменьшен, а книга занимает центральное место, являясь общим источником знаний для обоих.



Рис. 42

понимания (XIX), но также и мотив архетипики Христа: статус учителя (V), жертвенное распятие (XII) и выход на уровень объективного божественного света, который становится светом Слова (XIX).

Но возможна и ещё одна весьма интересная трактовка пятых карт каждого септенера: «Папа/Иерофант» — это тот, кто управляет за счёт идеологических моделей, «Повешенный» — зависимость не только управляемых, но и самого управляющего от этих моделей и от тех людей, кем он управляет, «Солнце» же — это сам дискурс (проблемное поле со своими доминантами), в котором происходит процесс управления — то есть сама система мышления (а в какой-то мере даже кантианские *категории мышления*). Ведь понимание и осмысленное управление возможны лишь в пределах **человеческой мысленческой модели** и особенностей нашего восприятия, а ясность Аркана «Солнца» говорит нам в том

числе и об **идеальном понимании** и претворении своих интенций, когда нам удаётся использовать для этого весь имеющийся у нас потенциальный ресурс.

В Таро Русского Окультистского Центра (рис. 42) к типическому изображению обнажённых детей добавляются важные детали: дети даны в динамике (в беге), один из них показывает рукой вверх, а другой вниз, как на знаменитой фреске Рафаэля Санти «Афинская школа». Здесь это с большой долей вероятности означает «баланс», необходимый для понимания и ясности. Солнце-Тифэрэт находится на Святом Древе в центре на Срединном столпе. Опущенная рука ребёнка может служить метафорой столпа Суровости, а поднятая рука другого — метафорой столпа Милосердия. В центре же композиции они держатся свободными руками **друг за друга**, а над ними пылает божественное Солнце высшего света — метафора вершины срединного Столпа — Кэтэр. Это прекрасная каббалистическая аллегория, высказанная фактически без вмешательства в классическую композицию Аркана. При таком чтении этой карты стена, отделяющая детей от Солнца (то есть от Кэтэр или даже Айн-Соф-Аур¹), является символической заменой Бездны, которая согласно магико-каббалистическим представлениям отделяет триаду высших сфирот от низших.

Обратимся к ещё одной колоде начала XX века, представляющей интерес, хотя бы из-за её автора. Известный оккультист Пол Фостер Кейс, использовавший для большинства своих Арканов лишь немного модифицированные модели, заимствованные им из Таро Артура Уэйта, для карты «Солнце» полностью отказывается от уэйтской версии и

¹ Более точно Эн-Соф-Ор, что переводится как «Безграничный Свет» — пространство за высшими пределами сферы Кэтэр.

возвращается к марсельским истокам, хотя и обогащает композицию карты значительным количеством новой символики (рис. 43). В этой карте примечательными являются даже не столько те микронюансы, которыми Кейс насыщает старинную версию композиции этого Аркана, сколько оригинальность интерпретации этих деталей автором колоды.

Антагонистическая близнецовость, по мнению Кейса, заложена в самой двойственной природе Солнца, так как оно может способствовать как **плодородию**, так и **бесплодию** (иссушению) земли. Стена, встречающаяся на заднем плане большинства Арканов «Солнце», интерпретируется Кейсом как **адаптация человека к природным условиям** — проявление мудрости «солнечного» разума на практике для обеспечения более комфортных условий своего существования. Кольцеобразная лужайка и расположенные на ней ноги детей символизируют объективность и тотальность действия солярной силы, так как малое кольцо — это внутренний круг (то есть локальный уровень), а великое — внешний круг человечества (то есть глобальный уровень). Дети, как представители каждого из двух биологических полов нашего вида, стоят одной ногой во внешнем, а другой во внутреннем круге — субъективном и объективном.

Кейс также указывает на то, что в этом Аркане полный переход на трансперсональный уровень ещё не возможен: человек всё ещё ощущает себя отделённым от других людей (и тут снова можно вспомнить стену за спинами детей, но уже в ином её истолковании, как преграду). Однако проработав все нюансы данной таротической ступени, человек получает шанс выйти из своей гробницы под звуки призывающей его трубы Архангела (XX) и наконец-то разомкнуть порочный круг повторения и перейти на совершенно новый уровень понимания мира и себя в нём (XXI).

Другой выдающийся оккультист первой половины прошлого века — Алистер Кроули — подчас новаторски меняющий композицию некоторых карт, в Аркане «Солнце» воспроизводит в общем-то достаточно типизированную модель с солнечным диском и играющими детьми (рис. 44). Впрочем, дети здесь заменены на ангелочков, что придаёт изображению более мифологичную окраску, но не делает его более оригинальным по отношению к предшествующей традиции, так как подобные замены уже были

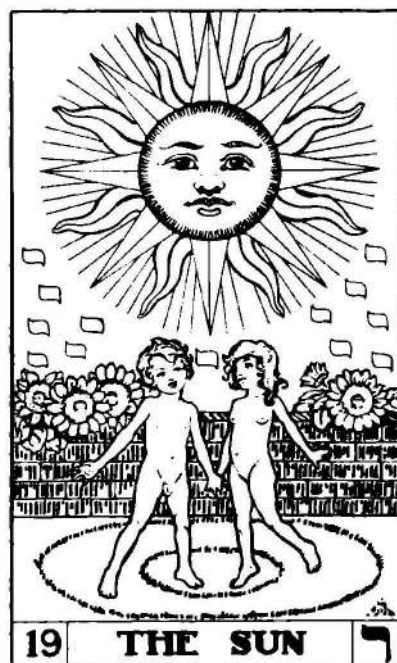


Рис. 43



Рис. 44



Рис. 45

задолго до появления «Таро Тота». Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к раннеромантической колоде, известной как Таро Фердинандо Гумппенберга (1810)¹.

Кроули, совместно с художницей Фридой Харрис, лишь добавили в традиционный марсельский Аркан мотив холма (позаимствовав, его, вероятно, с самых ранних карт и геральдических изображений эпохи Ренессанса), а также включили в композицию карты изображения всех знаков Зодиака, на которые раньше художники лишь намекали, через символизм количества лучей у Солнца, количество бусин на шее солнечного гения или через символику стены².

Но даже несмотря на то, что Кроули не пошёл на обновление композиции этого Аркана, ему удалось мелкими деталями сформировать иную атмосферу карты, чем та, что была во всех колодах до него. Что же это за мелкие детали? Во-первых, это роза, которая здесь становится сердцевиной Солнца (намекая на «единство личности и вечности»). Во-вторых, это фаллический солярный символизм, который ускользал от создателей Таро прошлых веков. Здесь подобным образом можно трактовать и сам холм, но в значительно более определённой форме фаллический мотив скрыт в композиции, составленной из двух монет и пустого пространства между душами-ангелами, образующей лингам (рис. 45).

Нельзя не упомянуть и об особой эстетике этой карты: роза и крест, изображённые на монетах и роза в самом «сердце» Солнца — это очень красиво и благородно выраженная идея реализации глубинного символизма креста через связь со своим САХ — со своим священным Ангелом-Хранителем, как представителем *Самости* — того высшего «Я»³, которое лежит не только далеко за пределами известного нам «Я», но и за пределами персонального уровня психической жизни. Сам Кроули писал, что *«Роза символизирует расцвет солнечного влияния...»*⁴, *«Именно расширение смысла Розы и Креста символизирует вся карта в целом. Крест развился в Солнце⁵, из которого он, разумеется, и произошёл изначально»*⁶.

¹ См. иллюстрацию в начале этой главы на стр. 17.

² В документах Герметического Ордена «Золотая Заря» солнечные лучи и стена напрямую связываются с зодиакальным кругом.

³ Здесь «Я» употребляется условно.

⁴ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 166.

⁵ Здесь можно выстроить вполне корректную аналогию: «Повешенный» преодолевает свой крест, выходя на трансперсональный уровень *Самости* «Солнца». Впрочем, исходя из иконографии карты напрашивается и ещё одна параллель — с Арканом «Фортуна». Но если в X Аркане главная проблема была в неистощимости желания и разочарования в утраченном (или необретённом), то здесь эта проблема снимается сама собой: желание не устремлено к цели и «свободно от вожделения результата». Свобода (или по крайней мере её предпосылка) — является одним из значений девятнадцатого Аркана Таро.

⁶ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 167.

Кроули сохраняет в композиции карты двух детей, но здесь они обзавелись крыльями бабочки, вероятно, на них сказалась трансформация, которая произошла с человеческой душой в семнадцатом Аркане (где уже был представлен символизм души-бабочки — *psyché*). Художница «Таро Тота» Фрида Харрис лишает резвящихся детей признаков пола, с большой долей вероятности по причине неуверенности в том, какого пола их следует изображать, так как в тексте «Книги Тота» мы можем прочесть и то, что это мужчина и женщина и то, что это божественные близнецы Ра-Хор-Хут (бог войны) и Хор-па-Крат (владыка молчания). Но, возможно, она просто следовала модели Таро Фердинандо Гумппенберга, где два крылатых ангелочка тоже не имеют половых признаков.

В описании этого Аркана у Кроули находим следующие строки: «Они танцуют в свете, но при этом пребывают на земле. Они символизируют следующую ступень, на которую предстоит подняться человечеству, — ступень, на которой одновременно причиной и следствием нового притока солнечной энергии на Землю станет полная свобода»¹. Карта провозглашает ликование перед грядущей свободой, но в то же самое время, как уточняет автор «Книги Тота», эта свобода не будет лишена сдержанности, на что указывает стена, обвивающая холм (как уроборос обвивал мироздание, на некоторых старинных изображениях).

Образ, предложенный для этого Аркана Кроули и Харрис, оказал значительное воздействие на последующие версии Таро. Наиболее интересные дополнения в эту линию привнесут, на мой взгляд, следующие колоды: феминная конкретизация пола у пляшущих под Солнцем душ произойдёт в колоде «Герметическое Таро», где мы можем наблюдать танец жизни, в котором порхают две юные девушки (рис. 46), а взаимодействие с САХ (Самостью), как «единство личности и вечности» прекрасно отражено в современной колоде *Mary-El Tarot* (рис. 47), а также в телемическом *Via Taro*. Последние две работы наиболее интересны, так как предлагают, по сути, совершенно новую иконографию для Аркана, не ориентированную (или почти не ориентированную)

7



Lord of the Fire of the World

Рис. 46



Рис. 47

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 167.

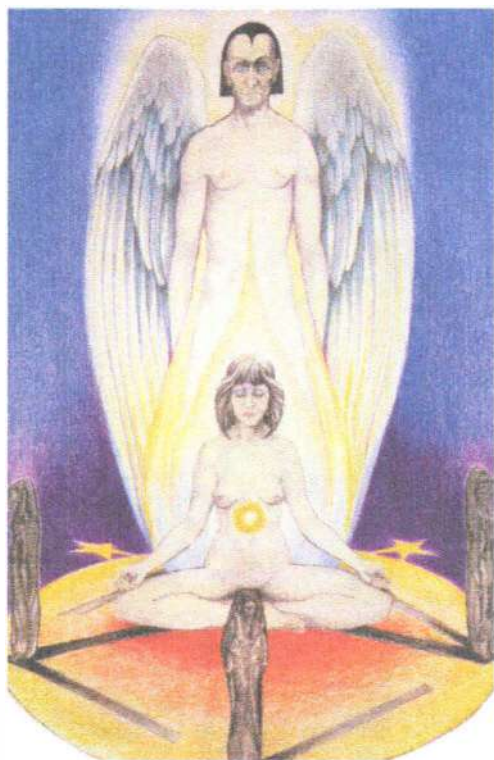


Рис. 48

на повторения уже имеющихся элементов из исторических precedентов в традиции карт Таро.

В *Via Taro* Джона Боннера на карте «Солнце» воплощена концепция САХ (рис. 48). Согласно европейской магической традиции у человека на его пути есть Священный Ангел Хранитель, который ведёт его от самых нижних ступеней Пути, вплоть до врат каббалистической Бездны, через которую адепту придётся перебираться уже самостоятельно: как некогда Вергилий оставил Данте на пороге Рая, так и САХ доводит искателя истины лишь до предела, лежащего между верхней триадой сфирот и нижними частями Древа Жизни. В центре этого пути находится сфера Тифэрэт — солнечная искра Света, Жизни, Любви и Свободы. Это и есть условное место пребывания САХ.

В центре карты «Солнце» из *Via Taro* мы видим женщину, медитирующую в магическом солярном золотом круге. В районе её солнечного

сплетения сияет Солнце малого мира, а сама женщина «пламенеет» и устремляется «огнём своей души» ввысь. За её спиной стоит крылатая фигура мужского пола (то есть противоположного пола относительно женщины, как Анимус в психологической модели К.Г. Юнга). Фаллические каменные статуи связывают женщину с земной сферой, являясь её «якорями» в материальном мире, в то время как крылатый ангел (САХ), объединяет «горение её души» с пламенем Духа высших измерений. Если в центре Солнца у Кроули сияла золотая роза, то в центре грудной клетки медитирующей женщины из *Via Taro* сияет золотое Солнце!

Карта интересна полным переосмыслением композиции Аркана в маги́ко-мистическом ключе. Редко можно встретить примеры, когда столь радикально обновлённые карты не уклоняются от изначального смысла. Здесь новизна сочетается с естественностью и не противоречит традициям. Ясность, счастье, осознанность, свобода и самореализация — всё это приходит тогда, когда человек познаёт свою истинную волю, когда встречает своего САХ лицом к лицу.

Другой интересный пример композиционного решения для Аркана «Солнце» — это попытка сделать ставку на экзотизацию символизма розы и Солнца. Не только Алистер Кроули и Герман Хайндль стремились объединить эти сакральные символы, но подобные искания можно найти и в совершенно обособленной и в какой-то мере ориентальной традиции, известной как «Египетское Таро».

Обратимся к книге Иоахима Винкельманна «Таро посвящённых», иллюстрации к которой были выполнены Эрихом и Лизель Мутце (1954).

На девятнадцатом Аркане, который здесь именуется «Солнце Осириса», мы видим двух людей, поклоняющихся **солнцу** Духа (что выражено прямой пентаграммой) и преподносящих ему в дар **розу** своей души (рис. 49). Вот как описывает сам Винкельманн значение этого Аркана: «Огонь возгорается в душах только тогда, когда они преодолевают материю; солнце освещает тех разумных, которые поднялись над туманом прежнего образа мыслей. Мир не открывает тебе своих тайн, и всё же ты точно знаешь, как себя вести. Стань достаточно разумным для того, чтобы ясно понимать своё поведение. Научимся понимать друг друга, чтобы по-братски помогать друг другу. Стремясь к земному счастью, не забывай о том, что в одиночку его не достичь. Ценным тебе кажется только то, что ты получаешь заслуженно»¹.

Предельно нетрадиционную композицию карты находим в одной из самых значительных колод прошлого века — в *Universal Tarot* Сальвадора Дали (рис. 50). В противоположность стандартным моделям Аркана, когда художник демонстрирует публике либо аллерегию единства (все под Солнцем), либо бинарную оппозицию (близнецы), Дали предлагает более изощрённый проект, который заслуживает внимательного анализа. В его версии Аркана «Солнце» налицо «три мира»: мир животный (представленный львом), мир человеческий (реализованный за счёт введения фигуры античной статуи) и мир божественный (воплощённый двумя ангелочками, несущими цветок)².

Появление на карте льва кажется вполне закономерным, так как именно лев считается наиболее «солнечным» животным и имеет значительную солярную символическую нагрузку через Зодиак. Он находится внизу карты и как бы демонстрирует нам, что путь «солнечного бытия» начинается задолго до появления рационального человеческого сознания. Это «свет телесный», как писал Августин Блаженный, присутствующий миру за пределами нашего *ratio*.



Рис. 49



Рис. 50

¹ Цит. по: Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 184.

² Отголоски такой тройной диспозиции можно найти в *Mary-El Tarot* (рис. 47), где встречаем голову человека, птицы и солнечный диск.

Центральное место в композиции Аркана у Сальвадора Дали занимает человек, причём идеальный человек, как собирательный образ всего человечества — так как перед нами совершенная по пропорциям статуя (то есть человек «глазами» искусства — рефлексия человека). Более того, статуя демонстрирует не только *идеал человека*, но ещё и то, что речь здесь идёт о принадлежности к человеческому роду не столько по природе (по рождению), сколько по Духу. Такого рода скульптура — это произведение искусства, причём вполне конкретного и локализованного в пространстве-времени искусства, уходящего корнями в греко-римскую античность. Посыл этого искусства обращён к человеку европейской культуры, владеющему его символическими кодами, а не просто к любому «рождённому женщиной». Представленный персонаж и есть, с точки зрения нашей культуры, «Солнце человечества» (так как иное Солнце на этой карте не изображено). Но эта фигура находится не на вершине пути восхождения.

Выше него мы видим двух ангелов или амуров, которые летят на облаках и несут большой красивый цветок. По достаточно вольному изображению Дали сложно определить какой именно это цветок, но можно сделать предположение, что это *календула*. В Средние века считалось, что календула мгновенно способна поднять настроение человеку, если тот взглянет на неё, а также, что эти цветы укрепляют зрение и способствуют *ясному видению мира*. При помощи прорицания через календулу зачастую решались жизненно важные вопросы, так что её соотнесение с картой ясности «Солнце» представляется весьма обоснованным.

Интересной деталью является и демонстрация художником динамического и статического аспекта Аркана: в обоих случаях двойственность направляется к единству. В динамической версии эта идея реализована за счёт движущихся ангелочков, которые устремляются к единственному оранжевому цветку. В статическом аспекте аналогичным символизмом обладает ухват, который размещён в руках статуи. Раздвоенный вверху, ухват сходится к единому основанию, как две любви, два амура к единому центру притяжения — цветку.

Таким образом мы имеем на карте не только рассмотренное выше стремление к *единству*, но и *бинеры* (статика/динамика)¹, а также *три мира*, выстроенные в иерархическом порядке: зверь, человек и ангел. Тернарную оппозицию также можно истолковать как тело, душу и Дух. И, что бы не подразумевал сам автор, все вышеописанные идеи в равной степени могут быть прочитаны из его рисунка. Колода Дали представляет собой едва ли не идеальную демонстрацию эстетики постмодернизма, а, следовательно, чем больше корректных интерпретаций и исторических отсылок нам удастся в ней найти, тем она от этого только выиграет.

В чём-то близкую к решению Сальвадора Дали версию Аркана «Солнце» предлагает и современный оккультист Акрон в своей колоде *Akron*

¹ Бинарным здесь предстаёт и символизм *ухвата*, который можно читать как в одном, так и в противоположном направлении: как от единства к двойственности, так и от двойственности к единству.

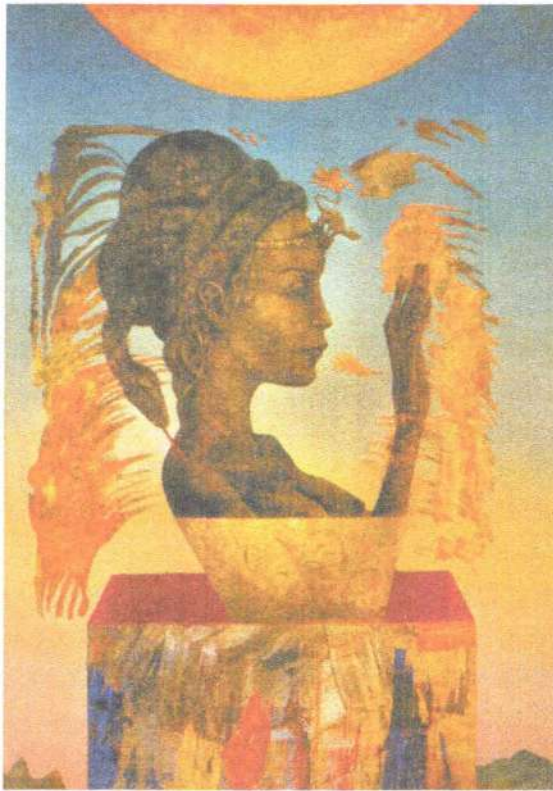


Рис. 51



Рис. 52

Tarot (рис. 51). Здесь мы тоже находим образ животного (змея), человека (здесь это женщина, а не мужчина как у Дали) и «божества» (представленного в виде солнечного диска, выходящего за пределы верхней границы карты). Особенностью карты Акрона является, во-первых, демонстрация **тающих иллюзий**, которые испаряются буквально на наших глазах при свете Солнца (как небесного светила, так и солнца-разума), а во-вторых, **восхождение человека** от внеиндивидуального мира материи (представленной загадочным квадратом), через человекоразмерное индивидуальное сознание (голова женщины) к единству сверхиндивидуального сознания «божества» (воплощённого сферой над головой женской фигуры).

В отличие от карты Дали, рисунок Акрона более эротизирован, не только за счёт включения обнажённой женщины с неприкрытой грудью, но и на уровне символизма: змея в волосах, налобное украшение в виде кошки-Бастет и т.д. Нельзя сбрасывать со счетов и весьма индивидуализированное, характерное эстетическое пространство акроновского Аркана: подчас даже мелкие детали изображения способны на суггестивном уровне навязывать нам тот или иной оттенок эмоционального состояния, погружать в чтение мистического потока карты, за пределами возможностей речевого высказывания.

Работы Дали и Акрона — это шедевры современных таротических систем, но существуют и рядовые колоды, в которых также можно найти Аркан «Солнце», основанный на *тернере*, а не на бинарном противопоставлении близнецов. Одной из таких колод является *Golden Tarot of the Tsar* (рис. 52), в которой данный Аркан предстаёт в виде христианской Троицы. Это весьма оригинальное решение для девятнадцатой

карты Таро, но, появившееся слишком поздно, чтобы оказать на историю карт хоть какое-то влияние. Современные колоды, способные изменить представления об Арканах в будущем, должны быть направлены на новые задачи, связанные с интеграцией многоуровневых символических конструкций, а не на обращение к символам уходящей эпохи, трактованным как унитарным, действующим на своих собственных основаниях. Я не могу не согласиться с художником, который решил разместить на Аркане «Солнце» Троицу (между ними есть глубинная связь), но не могу и сказать, что это было правильное с точки зрения таротической системы решение, если учесть, что каждая колода автономна, и данный Аркан в этой колоде не должен восполнять нехватку собственного символизма за счёт других колод Таро.

Троица и догмат о ней — это не только плод конкретной религиозной культуры, которая в наши дни уходит в прошлое, но ещё и предельно сложный концепт, имеющий мало общего с идеей ясности девятнадцатого Аркана. Если использовать такую амплификацию в качестве расширения образно-символического ряда «Солнца», то это прекрасное решение, но в качестве единственного варианта (а именно на это так или иначе должна рассчитывать любая колода Таро) выбор важнейшего христианского символа, как мне кажется, оказался неверным. Образ Солнца, хотим мы этого или нет, всё ещё несёт в себе языческую импульсивную силу, а также единство, преобладающее над множественностью, ясность, доминирующую над смутными мистическими прозрениями, также как и стихийную непредсказуемость, а не разумную благодать. Так что невыразимая Святая Троица вряд ли может раскрыть весь этот потенциал Аркана.



Рис. 53

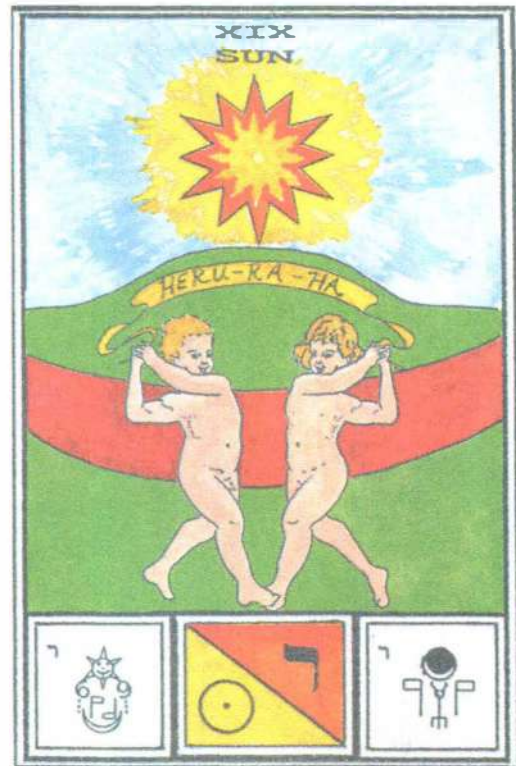
Обычно я не привожу примеры современных колод, не несущих в себе какого-то серьёзного переосмысления философии карт Таро, но в данном случае считаю важным привести иллюстрацию из *Golden Tarot Of Klimt* (рис. 53), в которой карта «Солнце» подразумевает «счастье», «любовь», «единение», «гармонию». Или, как писали представители школы «Египетского таро», данная карта «...означает, что вы будете счастливы и никто не сможет отобрать это счастье у вас...»¹, «...она символизирует полноту жизни»² — то, что Поль Кристиан именовал «безмятежным счастьем». Такое значение девятнадцатого Аркана тоже

¹ Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 212.

² Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 159.



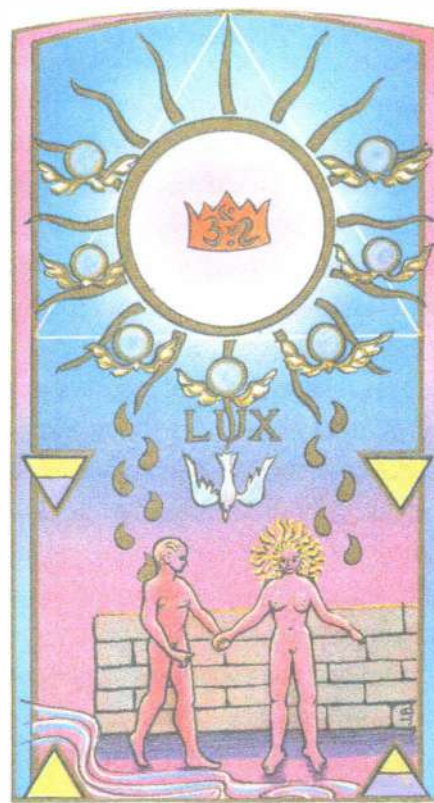
Alchemical Tarot



Tarot of Ceremonial Magick



El Gran Tarot Esoterico



Tarot Symbolique Maçonnique



Рис. 54

нужно всё время держать в голове и не упускать из виду, так как зачастую за сложными концептами, сопряжёнными с проблематикой этой карты, можно потерять нечто значительно более простое, но в то же самое время не менее важное: красоту, радость, счастье, наивно-детское ощущение мира, как «любящего единства», гармонию субъективного человеческого «Я» и окружающей нас реальности, которую мы любим называть объективным миром. Нельзя сбрасывать со счетов, что Аркан «Солнце» — это Аркан простоты и ясности.

Когда Солнце озаряет обычный рядовой день своим светом, и это солнечное тепло находится в балансе с потребностями человека (оно не обжигает, но лишь ласкает нас своими лучами), тогда мир видится более отчётливо, рельефно и подчас кажется, что даже более объективно. Это ощущение мира, как пространства, залитого солнечным

светом, является одним из ключевых смыслов девятнадцатого Аркана, но, чтобы пробиться к этой простоте, подчас нужно пройти сотни миль интеллектуальных лабиринтов. И не нужно было бы писать десятки страниц про этот ключ Таро, если бы к такому видению мира можно было прийти столь же легко, каким является легкость созерцательного бытия «Солнца». Так что ясность, которую несёт эта карта, не синонимична ясности самой её проблематики и простоте пути, который может привести к столь лучезарному бытию нас в мире.

В наши дни всё чаще стали появляться колоды, в которых аллегория Солнца стала воплощаться не в маскулинных образах, а в феминных. Эта тенденция представляется мне важной, так как позволяет иначе прочувствовать данный Архетип. Наиболее ярко это направление было реализовано, на мой взгляд, в *Tarot of the Crone* (рис. 54), где перед нами предстаёт светоносная солярная женщина, облачённая в сияющий диск (словно нимб), которая сеет на землю золотые сокровища дневного светила — семена *понимания, ясности, счастья*, а также *любви к себе и к миру*.

Женщина как аллегория Солнца! Это прекрасное дополнение к «мужским» композиционным вариантам данного Аркана. Если смотреть на Солнце, как на манифестацию женской энергии, то девятнадцатый ключ Таро наполнится иными смыслами и их оттенками, чем если дневное светило будет мыслиться нами в маскулинной ипостаси или вовсе как нейтральный, лишённый пола объект. Как свидетельствуют историки, у большинства народов мира солярное божество было мужского пола, но есть и исключения, к примеру, в скандинавской мифологии *Суль* или

Соль (Солнце) — это женское божество, так что пересмотр маскулинной монополии на Архетип Солнца, является не только актуальным в наши дни, но и имеет под собой реальные исторические основания.

Помимо вышеописанных карт существует большое количество иных композиционных решений Аркана «Солнце». Я хотел показать лишь наиболее яркие и убедительные из них, либо наиболее нетрадиционные (когда они дополняли проблемное поле Аркана, а не шли с ним вразрез). И теперь, прежде чем перейти к каббалистическим и астрологическим параллелям, мне кажется, будет корректным выйти на мифологический уровень и посмотреть, что может значить солярный миф сегодня? Как он может воплощаться в нашей жизни?

У меня с солярно-самостным Архетипом связан один из самых ранних снов, которые я помню из своего детства. Вот он:

Я нахожусь на детской площадке возле родительского двенадцатиэтажного дома. Небо хмурится, летят грозовые облака, постепенно начинается штормовой ветер, который усиливается с каждой минутой. В воздухе кружатся столпы пыли, мелкие ветки, целлофановые пакеты, выхваченные порывами ветра из мусорных баков. Ветер продолжает нарастать и приобретает устрашающий размах. Он становится невыносимо сильным. Я хватаюсь за металлическую П-образную общественную сушилку для белья, которые в советскую эпоху были во всех дворах.

Ветер сильным порывом приподнимает меня, и я уже не могу удерживаться ногами на земле: я повис в воздухе, держась руками за неудобную, слишком крупную для ребёнка трубу бельевой сушилки. Вокруг меня летают крупные ветви деревьев, доски, галька и даже щебень. Я закрываю глаза, так как смотреть на эту бурю становится уже невыносимо — везде пыль и мелкие камни. Время от времени я всё же открываю глаза, скорее из любопытства, чем из страха, и в эти моменты я вижу, что в воздухе кружатся стволы деревьев, крыши гаражей, скамейки и даже автомобили. Но я не уверен в том, что я вижу — так как не могу даже на несколько секунд полноценно открыть глаза (страшная пыль почти полностью скрывает происходящее). Силы покидают мои руки, я больше не могу держаться, пальцы хватаются за металл всё менее и менее надёжно — я вот-вот соскользну. И в этот критический момент я решаю отпуститьсь. Я разжимаю руки. Вихрь подхватывает меня и несёт всё выше и выше — в небо — вместе с мириадами предметов, сорванных им с земли.

И там в высоте я замечаю, что уже не ветер управляет моим полётом, а я сам могу им управлять. Я могу двигаться в воздухе куда пожелаю. И я устремляюсь вверх — туда, где скопились мрачные тёмно-серые свинцовые облака. Я поднимаюсь к самым мрачным из них, к эпицентру нечеловеческой темноты и пытаюсь раздвинуть этот мрак своими руками. И как бы ни казалась безумной эта детская идея, в конце концов у меня это получается, и через образовавшееся в тучах «окно» на землю падает яркий-яркий луч.

Под этим лучом тучи и вихрь приобретают кроваво-красный оттенок. Это очень драматично, но в то же самое время незабываемо красиво. Этот единственный, тонкий, но прочный как трос луч Солнца связывает хаос и порядок, как лестница Иакова объединяла небеса и землю. И если взглянуть на это снизу, то можно разглядеть — между двух кроваво-красных облаков в небе видна моя Х-образная фигура (в этот момент, во сне, я как бы смотрел на себя и снизу, и одновременно видел мир с высоты птичьего полета, где я держал руками грозовые облака).

И вот солнечные лучи один за другим стали пробиваться на землю. Буря уже не несла в себе угрозы, и через несколько минут всё вокруг наполнилось ярким и томным светом летнего Солнца. Драма переросла в апофеоз, а вихревое полумифическое действие приобрело черты осмысленного, упорядоченного круговорота, подчиненного какой-то неизвестной мне закономерности, центром которой было сердце Солнца.

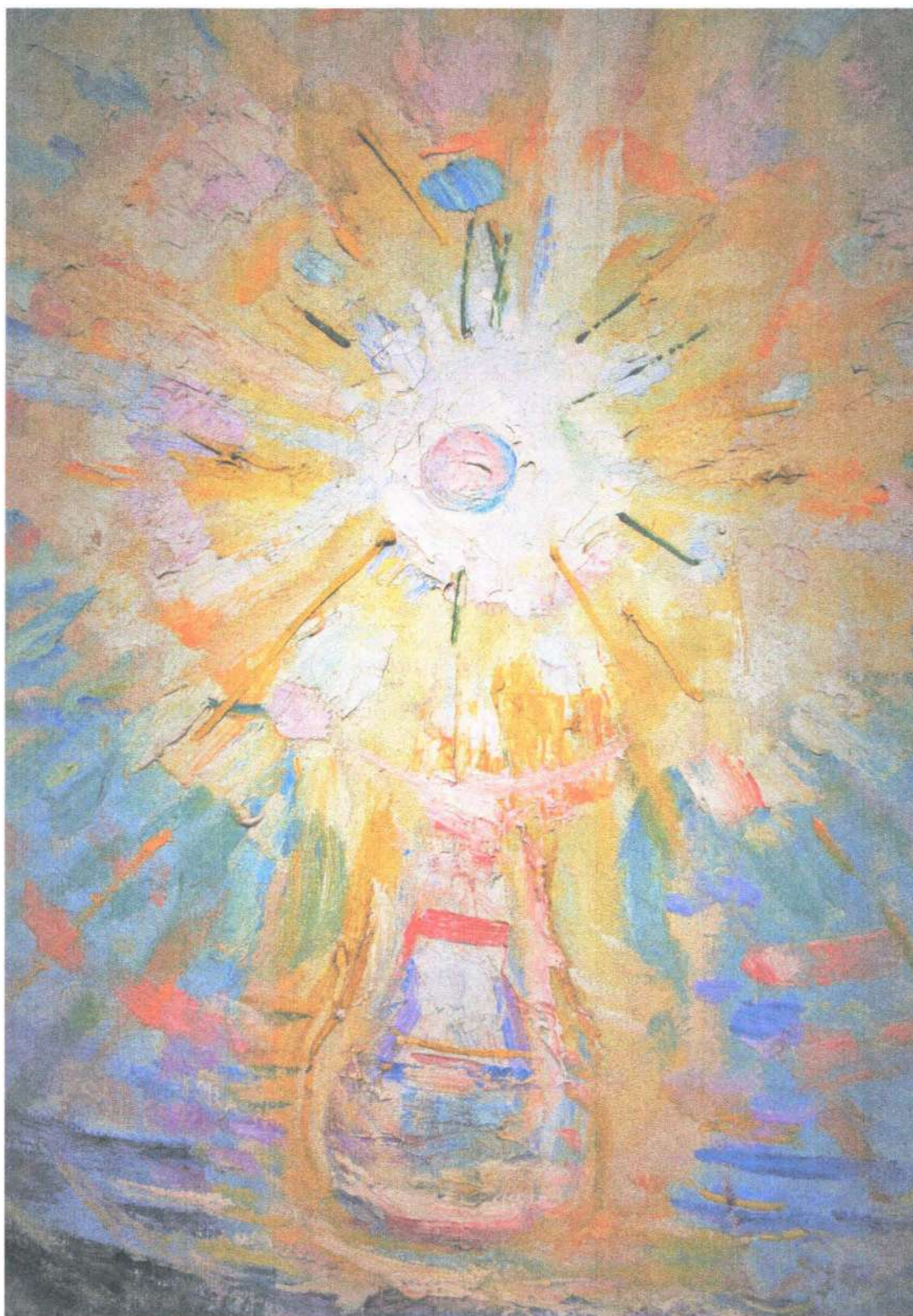
Безусловно, данный сон о Солнце демонстрирует нам типичный для детского возраста мотив героя, но само Солнце тем не менее выступает здесь как некое объективное, не героизированное начало — не несущее в себе каких-либо конкретных черт — только **качество высшей ценности и умирение сил хаоса**, причём не во имя блага человека, а просто по своей природе. Ибо если бы я не раздвинул облака руками — Солнце бы не умирilo бурю, так как было бы скрыто за тучами. Оно не помогло бы, так как у него нет такой воли, но оно способно помочь, так как обладает этой силой (если мы сможем пробудить её).

Фридрих Георг Юнгер в своей фундаментальной работе о греческих богах («Греческие мифы») писал, что Гелиос — солярный титан — слит с Солнцем в неразрывное целое и обречён на это слияние (он не может не светить или светить выборочно), в то время как олимпиец Аполлон свободен в своём выборе, когда и кому он светит.

В наши дни нам может показаться, что боги-олимпийцы были дальше от мира людей, чем титаны, но если держаться за интерпретацию Юнгера, то выходит, что намного ближе к нашему миру высоты олимпийцев, чем механистичная вселенная титанов, напоминающая завод или фабрику: ряды станков, выполняющих свою функцию, а не мир свободной человеческой воли.

Мы часто жалуемся на слабость и обусловленность нашего существа, но как часто можно наблюдать, когда человек на каком-то этапе пути радикально меняется к добру или худу (что бы это ни значило) и тогда понимаешь, что это сродни метаморфозам Зевса, но никак не титаническому бытию Гелиоса или Селены.

Да, есть в человеке то, что роднит его с титаном, и в каждом из нас есть своё титаническое Солнце, но есть и то, что позволяет нам менять свою идентификацию и способ манифестации, что было бы невозможно для титана. Ясность Аркана «Солнце» амбивалентна, она может быть как свободной полнотой олимпийского бытия, так и ясностью отсекающей все другие возможные варианты нашей реальности, титанической участью — вечным проклятием точь-в-точь сбывающегося пророчества... И на какой стороне этой силы делать акцент — выбирать нам.



Эдвард Мунк «Солнце» (фрагмент)

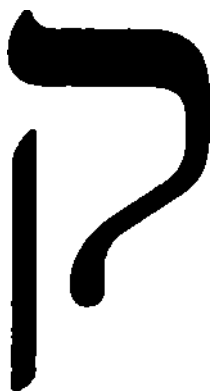


Рис. 55

Во французской традиции Аркан «Солнце» соотносится с 19-й буквой иврита — *Куф* (рис. 55)¹, имеющей гематрию — **100**. В контексте системы Таро символику числа **100** можно истолковать следующим образом: это первое трёхзначное число в цифровом ряду, что может означать переход на новый уровень — последнюю, третью стадию алхимического Великого Делания — *Rubedo*. Так как гематрия букв иврита располагает только одно-, двух- и трёхзначными числами, то такая

тернарная герметическая параллель представляется вполне уместной.

В народных традициях разных стран с числом **100** связано значительное количество пословиц и поговорок, так как само символическое значение этого числа, по сути, равно «неисчислимому множеству». Вот некоторые из них:

«Где просто — там ангелов по сто, где мудрено — нет ни одного»;

«Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»;

«Не имей сто рублей, а имей сто друзей»;

«Одна мудрая голова ста голов стоит»;

«Сто рек впадают в море».

Число **100** часто символизирует завершённость. **100** лет — это век, эпоха, некий округлённый предел, который может прожить человек. В современной устной речи мы употребляем выражение «сто процентов!», как гарантию полноты истины. Также слово «сто» в разговорной речи подчас заменяет собой слово «много», к примеру: «в сто раз лучше!». В Библии **100** — это возраст Авраама, когда у него родился сын Исаак (Быт. 21:5). Любопытный факт: римское число **100** сокращённо фиксировалось буквой «С» (от *centrum* — центр), а ведь именно центрированность и унитарность являются одними из ключевых качеств Аркана «Солнце», равно как и астрологический знак Солнца — это точка в центре круга.

Согласно традиции, иудейская буква *Куф* (иногда читаемая как *Коф*) обозначает «обезьяну». Знаток еврейской культуры Рава Кук в книге «Рейш милин», посвящённой сакральному смыслу букв иврита, пишет: «Название буквы *Коф*...отражает её сущность. Обезьяна — символ подражания и копирования, но, если переориентировать эти качества на служение Всевышнему в чистоте и святости, они станут основой для всего того, что требует одухотворенности. Преемственность, традиция, воспитание и культура — всё это содействует развитию способности подражать».

¹ В европейской эзотерической традиции буква *Куф* обозначает внутреннее озарение, вспышку осознанности, а также идею света, что прекрасно соотносится с Арканом «Солнце».

Однако этого явно недостаточно. Ведь слепое подражание без понимания и осмысления может быть крайне вредным, отображая лишь внешние стороны явления. В этом случае оно искажает идею источника, опошляет её реализацию. Кроме, образно говоря, "обезьяны в человеке", необходим и "человек в обезьяне" — мыслящий и ищущий. Именно осмысленное принятие традиции и позволяет раскрыть Божественное присутствие в мире»¹.

Другой исследователь мистических значений еврейского языка, Давид Палант, писал об этой букве следующее: «Буква **Коф** — первая в слове "кдуша" — "святость", и это слово выражает её главную идею: распространение святости и духовности во всех проявлениях реальности. Духовность даёт человеку идеал, который он должен реализовать своей жизнью. Для того, чтобы добиться соответствия идеи реальности, требуется внесение духовного в повседневность. Графически буква **Коф** является комбинацией двух других букв: **Каф** и **Вав**.

Каф (на иврите — "ладонь") указывает на созидательную деятельность, а **Вав** пишется сверху вниз, как бы указывая на материальное совершенство. Сумма числовых значений этих двух букв составляет 26 (20 + 6), что равно гематрии четырёхбуквенного Имени Бога. Цель созидания — претворение идеала в жизнь»².

Но, как не бывает однозначно хороших или однозначно плохих Арканов, так и мистический смысл букв иврита следует этому правилу, общему для Таинств. Существует изнанка и у буквы **Куф**. Рабби Ицхак Гинзбург полагает, что буква **Куф** состоит из букв **Реш** и **Заин**: «Штрих **Реш** (трансцендентный Бог) парит над опускающимся штрихом **Заин** (павшие искры святости)»³. Эта буква, согласно Гинзбургу, намекает на возможность отпадения человека от воли Бога, то есть на нашу эгоистическую заикленность на собственной воле.

На Святом Древе Эц а'Хаим Аркан «Солнце» связан с 29-м путём (Куф), который идёт от сферы Нэцах к сфере Мальхут. Это путь седьмой группы, так как исходит из седмой сферы, так же как и пути, соотнесённые с Арканами «Звёзды» и «Луна». Путь **Куф** ведёт от каббалистического мира Йецира (мира формирования), к миру Асия (миру воплощения). Данный путь можно истолковать как стремление обрести себя в своей любви (Нэцах) к миру (Мальхут). Путь **Куф** — это идея связи между миром желания (Нэцах) и миром объектов (Мальхут). Это идея синтеза в самом высоком понимании этого слова.

В английской традиции Аркан «Солнце» соотносится с 30-м путём Древа Жизни (**Реш**), идущим от сферы х'Од к сфере Йесод. Таким образом в английской школе данный Аркан относится к восьмой группе карт, так как атрибутированный ему путь исходит из восьмой сферы. В английской школе Таро Арканов восьмой группы два — это «Солнце»

¹ Цит. по: <http://www.informaxinc.ru/wiki/Коф>

² Д. Палант «Тайны еврейского алфавита». Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

³ Цит. по: http://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm

и «Суд/Ангел». Уже на этом уровне мы видим существенное различие между французской и английской школами. Во французской системе данная карта входила в триаду, образованную Арканами XVII, XVIII и XIX, а в английской — в диаду, состоящую из XIX и XX Аркана.

В одной школе карта замыкает предшествующее развитие, в другой — открывает путь к новому витку спирали. И та, и другая версии в равной степени правомочны и способны глубоко раскрыть символический потенциал, заложенный в девятнадцатом ключе Таро. Но если французы делали ставку на любви (Нэцах) к миру (Мальхут) как братству, то для англичан важнее оказались ясность и рациональность (х'Од), стремящаяся к своему воплощению на уровне мыслеобразов (Йесод).

Впрочем, появление в данном контексте сферы Йесод весьма любопытно. С одной стороны, это можно истолковать так: идеи «Солнца» смогут обрести полное воплощение лишь в Аркане «Мир», пройдя через сферу Йесод к сфере Мальхут. С другой же стороны, Йесод — это не только сфера *грёз, образов и сновидений*, но и *сексуальности*. И хотели ли сделать на этом акцент маги английской школы или нет, но когда мы произносим слово «Солнце» (на большинстве европейских языков), то подспудно всплывают архаичные амплификации к этому великому светилу, связанные с *всеоплодотворяющей силой*¹. Так что Солнце, с одной стороны как свет разума (х'Од), а с другой — как витальная, жизненная сила, питающая всё живое (Йесод) отлично характеризуется путём *Реш*².

Что касается астрологических соответствий, то яснее всего ситуация в английской школе, так как там Аркан «Солнце» соотнесён с астрологическим Солнцем. Интерпретировать такое соответствие практически бессмысленно ввиду его очевидности. Укажу лишь на некоторые особенности астрологического Солнца, которые могут быть прекрасными параллелями к XIX Аркану Таро.

Алистер Кроули писал о Солнце в натальной карте человека следующее: *«Сильное Солнце указывает на благородный характер, смелость, независимость и целеустремлённость, устойчивость характера и чувство справедливости. Также оно даёт сильный ум, а при отсутствии особенно негативных планетарных аспектов — сильное и здоровое тело. Сильное Солнце является главным показателем успеха, поскольку управляет основами человеческой природы и придаёт такие свойства индивидуальности, что её незначительные слабости и дефекты с возрастом проходят, а истинный дух полностью проявляет себя»*³.

Успех, братство, ум и ясность мышления, единый центр мира или мировоззрения — всё это в одинаковой степени может характеризовать как Аркан «Солнце», так и Солнце астрологической системы. Так что

¹ Не стоит сбрасывать со счетов и ближайшую психоаналитическую ассоциативную параллель между восходом Солнца и утренней эрекции у мужчин.

² Обе традиции: и английская, и французская, подчеркивают важные грани Аркана, хотя и делают акценты зачастую на совершенно разных его аспектах.

³ Кроули А., Адамс Э. «Общие принципы астрологии» / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 231.

здесь всё прозрачно и не нуждается в каких-либо комментариях. Однако, так как одной из важнейших деталей наиболее популярной композиции девятнадцатого Аркана являются фигуры двух близнецов (встречающиеся на огромном количестве как старинных, так и современных колод), то невольно задаёшься вопросом, а не правомочно ли соотнести с данным Арканом знак Близнецы?

Именно так и поступили оккультисты французской традиции, проистекающей из системы Станисласа де Гуайта и Освальда Вирта. Как известно, люди, родившиеся под знаком Близнецы, отличаются хорошими интеллектуальными и логическими способностями, а также объективностью и даже холодностью чистого *ratio*, направляемого ими в равной степени как на благие, так и на дурные поступки, как на важные, так и на совершенно несущественные. Если понимать Аркан «Солнце» как *свет сознания*, то в каком-то смысле такая интеллектуальная всеядность, свойственная астрологическим Близнецам, может быть отличной параллелью к древней мудрости, гласящей, что Солнце светит в равной степени для всех.

Освальд Вирт весьма многословно объясняет такую астрологическую параллель: *«Дети, обнимающиеся под Солнцем, соответствуют Близнецам, не в последнюю очередь потому, что именно этому зодиакальному созвездию мы обязаны самыми длинными днями в году. Правда, вместо однополых близнецов Кастора и Поллукса в Таро изображены юноша и девушка, но символизм от этого ничуть не пострадал, ибо новый Адам и новая Ева Аркана XIX могли бы легко привыкнуть к лире — основному атрибуту сыновей Леды, которые появились из того же яйца, что и их сестра Елена. Можно предположить, что именно Елена Прекрасная, царица красоты, заменила на изображении одного из братьев, поскольку с точки зрения символизма такая замена была бы совершенно оправданной»*.

«Что касается лиры, то её отсутствие достойно сожаления, поскольку именно гармоничные аккорды, которые извлекает из неё искусный музыкант и творец, оживляют кирпичи и заставляют их складываться вместе, как они складывались во время строительства священного города Фивы под звуки лиры Амфиона. Защитная стена города мира сложится сама собой из живых материалов, подчиняющихся музыкальному воздействию Великого Искусства, волшебство которого пробуждает Человека-Рабочего, спящего в Человеке-Материи. Живые камни, то есть люди, повинуются аккордам лиры, чтобы гармонично соединиться друг с другом; из их союза рождается священное здание окончательной человеческой цивилизации»¹.

Упоминание Освальдом Виртом античной лиры весьма примечательно, особенно учитывая тот факт, что сам он ни на одной из своих сохранившихся колод лиру так и не рискнул изобразить². Мне известно очень мало версий

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 179.

² Есть мнение, что на иллюстрациях О. Вирта к изданию книги «Таро магов» 1927 года лира на этом Аркане всё же присутствовала, но на всех известных мне версиях карт, опубликованных Виртом нет никакого намёка на лиру.



Рис. 56



Рис. 57

Таро, в которых музыкальные инструменты встречались бы на Аркане «Солнце», однако такие колоды всё же существуют — это *Tarocchini di Giuseppe Maria Mitelli* (рис. 56), а также *Tarot of the Sephiroth* и *Tarot of the Master*. Последняя колода особенно интересна своим анахронизмом, так как предлагает версию Аркана (рис. 57), где центральной фигурой является образ античного бога Аполлона, играющего не на привычной для него лире, а на струнном смычковом инструменте виоле, который появился в средневековой Европе лишь в христианскую эпоху.

Английская школа, а также Гуайта и Вирт пошли по пути сопоставления рисунков на Аркане с планетами и знаками Зодиака, в то время как классическая французская традиция, идущая от Папюса и популярная в России, через труды Г.О.М. и Рудниковой избирает совершенно иной путь: не внешний, а внутренний. Представители данной школы сопоставляют Аркан «Солнце» со знаком Рыбы, отдавая себе отчёт в том, что изображения рыб, никогда не присутствовали на исторических версиях этой карты.

Но почему же Рыбы? Алистер Кроули подчеркивал мировоззренческое **единство**, свойственное знаку Рыбы, которое вполне правомочно распространить и на Аркан «Солнце». Он писал: «...Рыбы являются знаком спасения, истинным центром объединённых в человеке тела, души и духа, достигаемого только через психическое или эмоциональное развитие»¹. Но есть и более глубокие причины, не столько магического, сколько культурального характера.

Астрологический знак Рыбы — это не просто схематичное изображение двух близнецовых существ (как руна Гебо, использованная в Таро Хайндля являлась схематичным изображением двух одинаковых палочек). Рыбы — это ещё и древний символ Христа, а также человека, причастного к христианскому вероисповеданию. И если глубинный эзотерический смысл буквы Куф — это *внутренний свет*, то свет интуиции наиболее присущ именно родившимся по знаком Рыбы.

Рыба/Ихтис (др. греч. *ἰχθύς*) — это традиционный христианский акроним имени Иисуса, состоящий из начальных букв фразы *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ*

¹ Кроули А., Адамс Э. Общие принципы астрологии / А. Кроули, Э. Адамс — М.: ООО Издательство «Старклайт», 2009. — С. 155.



Редчайший пример изображения лиры на Аркане «Солнце»
(см. левый нижний угол) *Medieval Scapini Tarot*

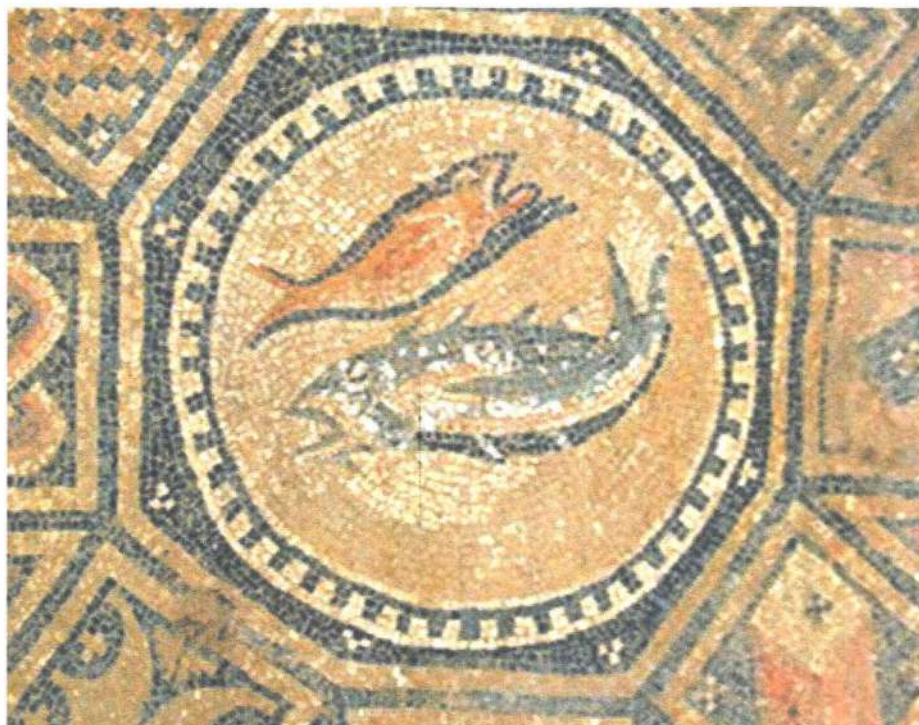


Рис. 58

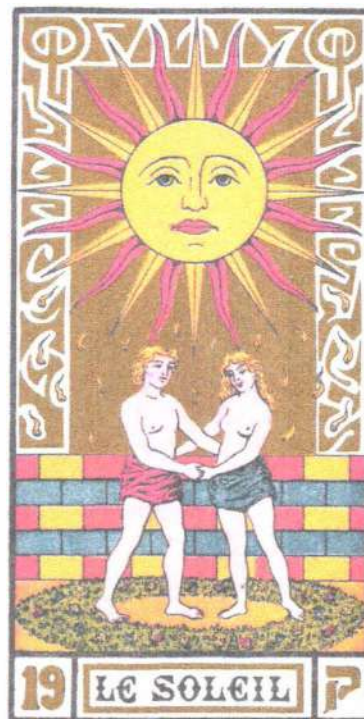


Рис. 59

(Иисус Христос Божий Сын Спаситель). А согласно герметической традиции, две рыбы (которые подчас можно встретить в старинных христианских храмах) — это близнецы Христос и Антихрист (рис. 58)¹. Существуют как маргинальные, мистические, алхимические, так и вполне ортодоксальные сопоставления Христа не только с рыбой, но и с Солнцем. Именно на этом основании, как я понимаю, во французской оккультной школе девятнадцатому Аркану приписывается зодиакальный знак Рыбы.



А теперь, в завершении данной главы, обратимся к анализу карты «Солнце» из финальной версии колоды Освальда Вирта «Таро средневековых рисовальщиков» (рис. 59). Внимания заслуживает изящно выполненная окантовка карты, в которую вплетены буквы древних алфавитов. Буквы представлены справа и слева почти зеркально² (близнецово друг к другу), а сама окантовка не отделена от основного изображения на карте.

Девятнадцать букв Юд («золотых капель солнечного дождя») нисходят от лика солярного светила вниз и видны как на самой картинке, так и в

¹ Мозаика из древнейшего христианского храма в Палестине — Мегидо (рубеж III—IV вв.).

² Если присмотреться, то можно обнаружить, что в нижней части карты окантовка справа и слева отличается.

окантовке. Заходят на территорию окантовки и лучи Солнца — которых здесь **24**, что указывает как на количество часов в сутках, так и на две формы проявления Солнца в двенадцати знаках Зодиака (именно так это толкует сам автор колоды). Эти лучи отделяют друг от друга витиеватые узоры «маргиналий» карты, образующие различные версии буквы *Куф* (и её аналогов), заимствованных из древних алфавитов.

Вверху слева мы видим стилизованное начертание наиболее архаичной формы иудейской буквы *Куф* (чем-то напоминающей русскую букву **Ф**), чуть ниже «рта Солнца» можно рассмотреть традиционную версию этой буквы (однако данную автором в каллиграфически стилизованном виде — объединённую в единый штрих), в остальной орнамент причудливым образом вплетены множество арабских букв *Кāф*.

Композиция карты Вирта не менее изящна, чем её окантовка и также до мелочей продумана. Вверху мы видим солнечный лик, а внизу, словно отражающийся от Солнца круг — поляну, на которой стоят юноша и девушка. Между высшим, небесным кругом и нижним — земным — находится стена, преодолеть которую можно будет лишь в следующем Аркане — «Суд/Ангел». Здесь же стратификация миров по-прежнему сохраняется очень жёстко. Да, Солнце светит для всех одинаково, но небесное Солнце относится к одному миру, а люди земли — к другому.

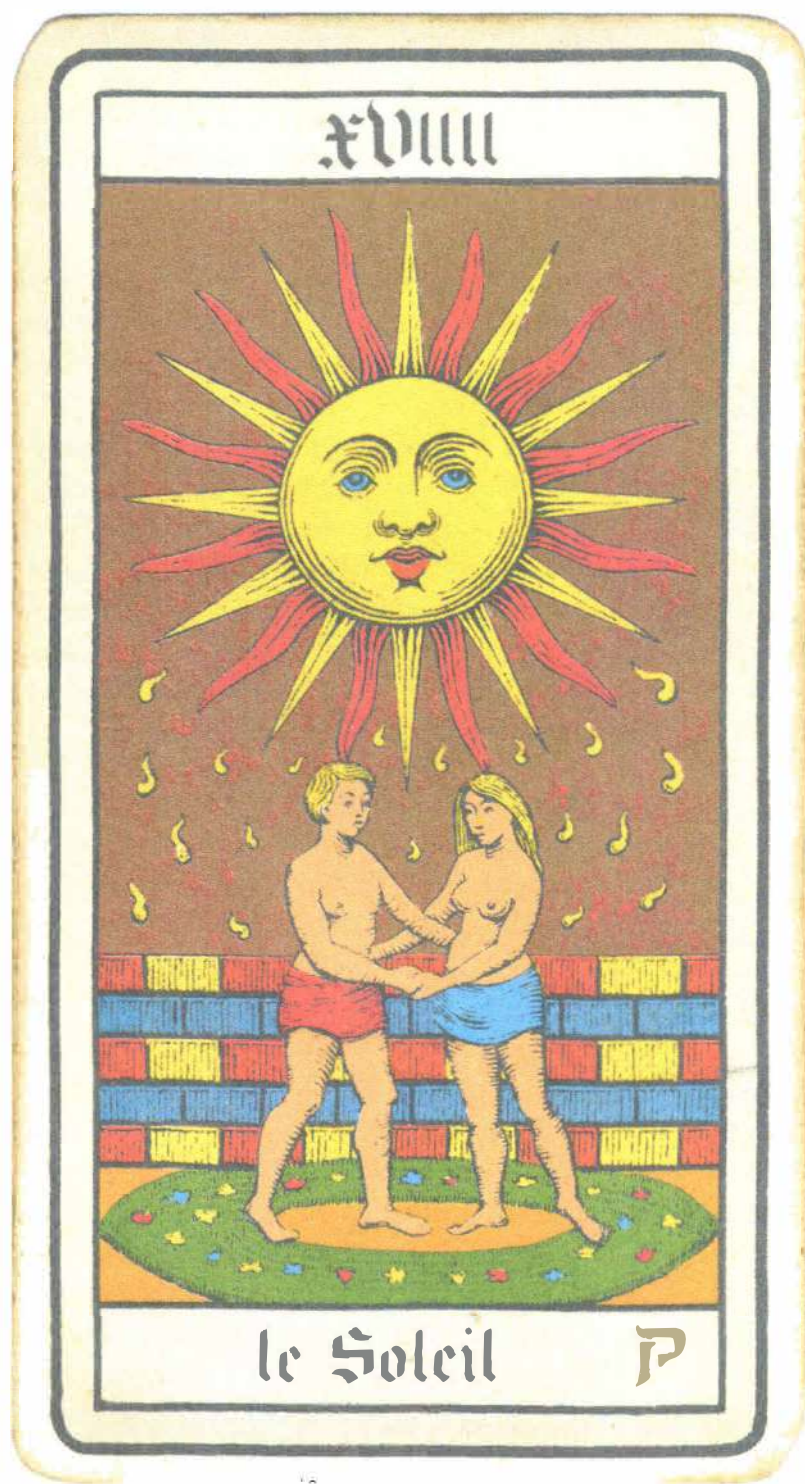
Юноша и девушка на этом изображении предстают не столько в роли любовников, нежащихся в солнечных лучах, сколько абстрактным символом всего человечества — его братства. Трудно не вспомнить строки «Оды к Радости» Ф. Шиллера в переводе И. Миримского:

*Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!
Там, над звёздною страной, —
Бог, в любви пресуществлённый!*

*Всё, что в мире обитает,
Вечной дружбе присягай!
Путь её в надзвёздный край,
Где Неведомый витает.*

*В пламя, книга долговая!
Мир и радость — путь из тьмы.
Братья, как судили мы,
Судит Бог в надзвёздном крае.*

Блуждая во мраке, мы натываемся то на один предмет, то на другой, но при свете Солнца мы видим всю картину окружающей нас реальности, когда отдельные вещи складываются в единство — ведь их связывает свет ясности. Освальд Вирт писал: «Излучение этой звезды известно своим постоянством и беспристрастностью; она светит всегда и всем, никому не отдавая предпочтения. И если одни получают от неё больше, чем



Oswald Wirth Tarot в версии AGMuller

другие, то только потому, что смогли устранить преграды, которые отделяли их от чистого солнечного света, проясняющего дух»¹.

Персонафицированное двумя фигурами человечество предстаёт на карте Вирта с одной стороны как идеал счастливого и разумного сообщества-братства, с другой же стороны — как своего рода графическая версия хайдеггеровского понятия *Das Man*. Мир *Das Man*, согласно книге «Бытие и время», есть обезличенное, «объективное» человеческое существование, лишённое трансценденции, где всё нацелено на наличные вещи и их преобразование. Это мир, в котором есть «**все** под Солнцем», но нет **никого конкретного**, никого индивидуализированного. Такое сравнение не будет натяжкой, если напомнить читателю, что книга «Таро Магов» Освальда Вирта с иллюстрациями 22-х старших Арканов вышла в свет в 1927 году, так же как и «Бытие и Время» Мартина Хайдеггера.

Впрочем, сам Вирт трактует юношу и девушку, стоящих в круге несколько иначе: *«Юноша и девушка нежно обнимаются в центре зелёного травяного круга, усеянного цветами. Они символизируют объединение индивидуальной души с духом, союз чувств и разума. Согласие и гармония, которые установились в малом круге человеческой личности, должны со временем распространиться на всё обновленное человечество»*².

Оригинальной оказывается интерпретация Виртом стены, которая присутствовала на картах «Солнце» задолго до его колоды: *«Если камни не обтёсаны как следует и не проверены с помощью угольника, из них не сложится прочное здание, поэтому, прежде чем воздвигать великий Храм, который сможет вместить в себя всё человечество, мы должны соорудить вокруг него мощные стены, чтобы защититься от грубых варваров, склонных к насилию и противящихся братскому сплочению. Элита, которую представляют Дети Солнца, может объединиться только под защитой каменной ограды»*³.

В этом утверждении мы видим парадокс практически всей эзотерической мысли — под словами «все» и «человечество» подразумеваются не «все» и далеко не «всё человечество», а значит ни о каком **единстве** говорить не приходится. Остаются всё те же самые стены (или, в качестве примера, можно вспомнить знаменитые шагаловские заборы), которые отделяют убеждённых в одной истине, от тех, кто убеждены в другой...

Когда Вирт писал свою книгу, увидеть это противоречие было почти невозможно, но в наши дни представляется странным, что значительная часть эзотерического сообщества всё ещё верит в «единство человечества» и борется с теми, кто против этого единства выступает, не понимая всей иронии данной ситуации.

Как всегда, для Вирта принципиальной является и продуманная им цветовая символика. Вероятно, именно в ней он достиг значительно большей детализации и утончённости в передаче архетипических образов,

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 177.

² О. Вирт. Таро магов. С. 177.

³ О. Вирт. Таро магов. С. 177—178.

чем его предшественники. Наибольшую цвето-символьную нагрузку на этой карте несёт стена, которая представлена пятью уровнями кирпичной кладки (что не может не намекать на «квинтэссенцию»). Два ряда кирпичей выкрашены в синий цвет — согласно Вирту, цвет «религии и идеализма». А три ряда — пёстрые, сложенные из красных и жёлтых кирпичей, в которых красный символизирует «активную деятельность», а жёлтый — «накопление», как знаний, так и капитала. Синие ряды, подобно клею, примиряют, скрепляют разрозненные знания и инициативы в единый фронт человеческой деятельности, направленный на облагораживание и гармонизацию существования всего рода людского. Так, несколько наивно, но очень оптимистично понимает значение данного Аркана автор колоды.

Хотел бы указать, что само по себе появление на Аркане «Солнце» стены и кирпичной кладки является достаточно тревожным знаком — так как любое строительство в противоположность росту, рано или поздно приводит к образованию монструозной «Башни». Впрочем, отказ от каменных рукотворных строений произойдёт лишь в следующей карте «Суд/Ангел», где люди выйдут из своих гробниц и обратятся к зову Ангела, навсегда оставив за своей спиной плиты разрушенных кенотафов.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

Изначальный свет, вносящий порядок в хаос; Ясность суждений; Слово, которое освещает каждого человека, приходящего в этот мир; Сверхчеловеческий разум, просветляющий всё индивидуальные умы; Духовный свет, рассеивающий тьму, в которой мы боремся за существование; Истинное знание, которое уничтожает все фантазии и видения; Гениальное озарение; Поэзия; Изящные искусства; Дружба и согласие; Братство; Великодушие; Спокойное и прочное счастье; Ясность суждений; Художественные вкусы и таланты; Несовместимость страстного идеализма с грубой реальностью; Тщеславие; Потребность в восхищении и обожании; Слава; Почести; Известность.



Рис. 60

Уникальный образец Аркана «Солнце» из ренессансной колоды ручной работы конца XV века известной как *Guildhall Cards* (рис. 60). Данная композиция Аркана не имеет исторических аналогов. Хтонический змей, василиск, уроборос, кусающий себя за хвост, низвергается солярной силой посредством вертикально стоящего меча — Логоса. Это не может не вызывать ассоциации не только с поединком св. Георгия со Змеем, но и с центральным мифом северной традиции, где верхушку мирового древа Иггдрасиль венчает солярный орёл, а его корни сковывает хтонический змей, червь, дракон. Но не всё так просто. Петушиный гребень змея-василиска намекает и на его родство солярному символическому полю (петух — вестник рассвета), в то время как солнечные циклы не могут не вызывать ассоциаций с кольцом уробороса. Я рискну проинтерпретировать это изображение так: несмотря на то, что кругом мы видим цикличность (уроборос), через приобщение к Логосу (меч, который согласно Евангелию, принёс Христос)¹ мы можем превозмочь иллюзию вечного возвращения и подняться к свету истинного Солнца, того, что вечно Есть, что неизменно, так как является одной из манифестаций величия Творца. Надпись на карте «*my armour*» («моя броня» или «моё оружие») недвусмысленно намекает на символизм Солнца-крепости в значении «Господь — моя твердыня».

¹ «Не мир пришёл Я принести, но меч» (Евангелие от Матфея 16:34).



Ангел Исрафил, Османский период, Иран или Турция (ок. 1580-1590)

АРКАН XIX

СТРАШНЫЙ Суд, Суд,
ВОСКРЕСЕНИЕ, ПРОБУЖДЕНИЕ МЁРТВЫХ,
ОБНОВЛЕНИЕ, БЕССМЕРТИЕ, АНГЕЛ, ЭОН,
ДУХ ПЕРВОЗДАННОГО ОГНЯ, МОРФОГЕНЕЗ,
НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК, *FAMA VOLAT*





День миновавший я жил и возрастал со своими,
Кто-то уже усоп, кто-то давно запропал.
Но все бодрствуют в сердце моём и хранятся,
Как ускользящий лик в родственной тихой душе.
И живёте вы там, где радость божественных духов
Вживе всех старцев и всех мертвецов молодит.

*Фридрих Гёльдерлин «Усопишие»
в переводе В. Летучего*

Мы замешкались на минуту
и уже не вернёмся домой,
где сломалось ноябрьское утро
над дунайскою рыжей волной.

И, с пророчеством старым не споря,
мы за словом идём наугад:
как предсказано — с Чёрного моря,
и вдобавок — по склонам Карпат.

Нам остались пространства агония¹,
только воздуха ни глотка, —
как же ты далека, о сестра Антигона,
осень как коротка.

*Томас Венцлова «Мы замешкались на минуту ...»
в переводе А. Герасимовой*

¹ Агоний — древнее наименование самого высокого из семи холмов Рима, Квиринала, а также дня жертвоприношений на агоналиях.

Ключевые слова:

- возрождение, в том числе и эзотерическая идея «астрального возрождения»
 - возвращение прошлого на новом витке спирали
 - искупление прошлого во имя будущего
 - «память крови» (память рода)
 - память всего мироздания (так называемые «хроники Акаши»)
- мифологема «прошлых жизней»
- связанность всего, что было с тем, что есть и тем, что грядёт
 - память, как средство движения вперёд
 - погружение в пространство воспоминаний
 - возрождение древних традиций
 - развитие во времени
 - эзотерическая мифологема Стража Порога
 - размыкание повторения одного и того же и переход в новое качество
 - выход за пределы господства власти Архонтов в гностической модели мира
 - основные символы этого Аркана: зуб, труба, лестница и портал-проход между мирами (прежде всего между смертью и жизнью)



Путь на Эц-Хаим во французской традиции: путь *Реш* (между сфирот х'Од и Йесод)

Путь на Эц-Хаим в английской традиции: путь *Шин* (между сфирот х'Од и Мальхут)

Гематрия буквы *Реш*: 200

Гематрия буквы *Шин*: 300

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — созвездие Лебедь (влияние Луны и Меркурия); Папюс и Г.О.М. — Сатурн; Рудникова — Сатурн; английская школа — Огонь (стихия)

Параллели в психологии и науке о человеке:

- память
- отыгрывание в своей жизни жизненной модели родителей или иных родственников старшего возраста
- самые нижние этажи объективной психики, объединяющие всё живое своими «нитем памяти», своего рода общие корни «человеческого древа»
- перерождение — трансформация прошлого в новых условиях, в том числе техники *ребёфинга*
- ключевой, переломный момент в жизни
- «пробуждение души»
- идея бессмертия

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- хроники и историческая литература, в том числе романы альтернативной истории
- мемориальная «юбилейная» эссеистика, призванная привлечь внимание к творчеству и личности какой-то ныне забытой фигуры или к некогда влиятельному тренду, событию и т.д.
- идея реинкарнации, представленная в целом блоке как религиозной, так и художественной литературы
- эпизод воскрешения поля мёртвых из Книги пророка Иезекииля (Иез. 37:1-14)
- воскрешение святых в Новом Завете (Мф. 27:51-53): *«И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град и явились многим»*
- воскрешение Лазаря из Вифании (Ин. 11:1-44)
- воскрешение дочери Иаира в Новом Завете (Мф. 9:23-25, Мк. 5:38-42; Лк. 8:49-55)
- воскрешение сына вдовы (Лк. 7:11-16)
- воскрешение Тавифы в Новом Завете (Деян. 9:40)
- воскрешение Евтих в Новом Завете (Деян. 20:9-12)
- вера в грядущее воскресение мёртвых (Деян. 24:14-15): *«Но в том признаюсь тебе, что по учению, которое они называют ересью, я действительно служу Богу отцов моих, веруя всему, написанному в законе и пророках, имея надежду на Бога, что будет воскресение мёртвых, праведных и неправедных, чего и сами они ожидают»*
- концепция всеобщего воскрешения Бас бад аль-маут в Исламе
- Уильям Шекспир (*William Shakespeare*) «Гамлет»¹ (1600—1601) — тень отца Гамлета
- Фридрих Гёльдерлин (*Friedrich Hölderlin*) «Память» (ок. 1799—1803)
- Густав Майринк (*Gustav Meyrink*) «Ангел западного окна» (1927)
- Говард Филлипс Лавкрафт (*Howard Phillips Lovecraft*) «История Чарльза Дикстера Варда» (1927)
- Октавио Пас (*Octavio Paz*):
«Спираль» (1940-е)
«Возвращение» (1940-е)
- Клайв Стейплс Льюис (*Clive Staples Lewis*) «Хроники Нарнии» (1950—1956) — проживание детьми в пространствах Нарнии архетипических ролей
- Томас Венцлова (*Tomas Venclova*) «Стихи о памяти» (1966)

¹ Сам образ Гамлета относится к Аркану «Повешенный».

Параллели в трудах мыслителей:

- книги, посвящённые мнемотехникам
- экзегетика, как толкование текстов прошлого:

Мишна (собрана в конце II—начале III века н. э. раввином Иехудой ха-Наси)

Мидраш (III—XII вв.)

Традиция тафсир в Исламе (с VII в.)

- схоластическая философия: становление нового знания на основании интерпретации Библейского текста
- труды, посвящённые истории мысли, в том числе «История западной философии и её связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней» (1945) Бертрана Рассела (*Bertrand Russell*) и аналогичные работы, соединяющие прошедшее и настоящее
- Фрэнсис Амелия Йейтс (*Frances Amelia Yates*) «Искусство памяти» (1966)
- Мишель Фуко (*Michel Foucault*) «Археология знания» (1969)
- Александр де Дананн (*Alexandre de Dánann*) «Память крови» (1990)
- Эдвард Эдингер (*Edward Edinger*) «Архетип Апокалипсиса» (1990-е)
- Евгений Алексеевич Торчинов «Пути философии Востока и Запада: познание запредельного» (1990-е)

Параллели в живописи:

- любые изображения Воскресения Христова, а также картины, демонстрирующие воскрешение Лазаря и иных персонажей Ветхого и Нового Заветов:

Джотто ди Бондоне (*Giotto di Bondone*) «Воскрешение Лазаря» (1304—1306)

Томмазо Мазолино да Паникале (*Masolino da Panicale*) «Воскрешение Тавифы» (первая половина XV в.)

Пьеро дель Франческа (*Piero della Francesca*) «Воскресение Христа» (1460)

Лука Синьорелли (*Luca Signorelli*) «Воскресение плоти» (1499—1502)

Маттиас Грюневальд (*Matthias Grünewald*) Изенгеймский алтарь внутренняя сторона¹ — «Воскресение Христа» (1506—1515)

Михаил Врубель «Воскресение» — триптих (1887)

Илья Ефимович Репин «Воскрешение дочери Иаира» (1871)

- Фредерик-Жан Шалль (*Jean-Frédéric Schall*) «Призрак матери является Антонии» (ок. 1807)
- Василий Васильевич Кандинский:
«Ангел Страшного суда» (1911)
«Страшный суд» (1912)
- Ганс Рудольф Гигер (*Hans Rudolf Giger*) «Национальный парк» (1975)
- Яцек Йерка (*Jacek Yerka*):
«Сцена под лестницей» (конец XX — начало XXI вв.)

¹ Так называемая «вторая развёртка» Изенгеймского алтаря.

«Kabinu» (1996)
«Жилой дуб» (2005/2008)

Параллели в скульптуре:

- памятник — как то, что служит напоминанием
- погребальные (памятные) стелы, напоминающие родным об их ушедших предках
- маски для обряда *окуйи* (обряд перехода в следующий возрастной класс в африканских сообществах, территориально находящихся в современных границах Габона и Конго)
- деревянные фигуры *бимби* (вместилище духа предка в Конго)
- статуэтки *Lares Patrii* в Древнем Риме, символизирующие духов предков
- многочисленные скульптурные изображения «Трубящего Ангела», в том числе: Анатолий Васильевич Гайдамака «Трубящий ангел», Чернобыль (2011)
- Джулио Монтеверде (*Giulio Monteverde*) «Ангел воскресения», Генуя (1882)
- Маттео Пиглезе (*Matteo Pugliese*) — большинство работ (родился в 1969)
- Зенос Фрудакис (*Zenos Frudakis*) «Свобода» (2000)
- Джейсон де Кайрес Тейлор (*Jason de Caires Taylor*) «Молчаливая эволюция» (2006)

Параллели в архитектуре:

- двери (в особенности двери со скульптурными изображениями прошлого — исторического или мифического), в том числе: Венанцо Крочетти (*Venanzo Crocetti*) Модель дверей для собора Св. Петра в Риме (1960)
- лестницы (особенно средневековые с очень высокими ступенями)
- погребальные саркофаги, охраняющие тело для перерождения к вечной жизни
- любые музеи, прежде всего исторические
- архитектурные объекты, представляющие историческое значение (то есть «архитектурные памятники»)
- в каком-то смысле к данному Аркану можно отнести любые постройки, связанные с обрядами инициации
- перестроенные и восстановленные или долго возводившиеся архитектурные объекты, сочетающие в себе черты различных эпох:
Вокзал *Zürich Stadelhofen* (1894) — перестройка архитектора Сантьяго Калатрава (1990-е) — включает элементы исторической постройки XIX в.

Кёльнский собор (сооружение с перерывами строилось почти семь веков) — ключевые архитекторы: Герхард фон Риле (1210—1271) и Эрнст Фридрих Цвирнер (1802—1861 гг.)

Софийский собор Святая София Константинопольская (Айя-Софья) — закладка и строительство: IV—VI вв., новый купол — X век, с XV века — мечеть, с XX века — музей, с 2020 г. — вновь мечеть Купол Скалы или Масджид Куббат ас-Сахра (VII в.) — тамплиерами принималась за Второй Иерусалимский Храм, по этой причине активно копировалась в Средневековой Европе в качестве жеста «восстановления» древней святыни

Параллели в музыке:

- возрождение и восстановление забытых музыкальных произведений прошлого
- историческое исполнительство и реконструкции исторических музыкальных инструментов
- *Tuba mirum spargens sonum* — часть католической заупокойной службы, посвящённая воскресению мёртвых:

Вольфганг Амадей Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) Реквием (1791) — *Tuba mirum*

Гектор Берлиоз (*Hector Berlioz*) *Grande Messe des morts* (1837) — *Tuba mirum*

Джузеппе Верди (*Giuseppe Verdi*) Реквием (1869) — *Tuba mirum*

Антонин Дворжак (*Antonín Dvořák*) Реквием (1890) — *Tuba mirum*

Ганс Вернер Хенце (*Hans Werner Henze*) *Tuba mirum* (1991—1993)

- Луи Шпор (*Louis Spohr*) Симфония №6 Соль мажор «Историческая» (1839)
- Густав Малер (*Gustav Mahler*) Симфония №2 до минор «Воскресение» (1894)
- Александр Константинович Глазунов «Из Средних веков» (1902)
- Арнольд Шёнберг (*Arnold Schoenberg*) «Уцелевший из Варшавы» (1947)
- Альфред Гарриевич Шнитке «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1972)
- Джон Адамс (*John Adams*) «О переселении душ» — памяти жертв 11-го сентября (2002)

Параллели в кинематографе:

- в какой-то степени к Аркану «Суд/Ангел» относятся любые фильмы о воскресших мертвецах
- фильмы о временной петле (в том случае если она размыкается)¹
- Андрей Арсеньевич Тарковский «Солярис» (1972)
- Акира Кurosawa (*Akira Kurosawa*) «Тень воина» (1980)
- Мик Гэррис (*Mick Garris*) «Мешок с костями» (2011)
- Винченцо Натали (*Vincenzo Natali*) «Лимб» (2013)
- Джастин Бенсон и Аарон Мурхед (*Justin Benson and Aaron Moorhead*) «Паранормальное/The Endless» (2017)

¹ Сам акт размыкания петли и будет относиться к Аркану «Суд/Ангел».

- Скотт Спир (*Scott Speer*) «Ремнант: Всё ещё вижу тебя» (2018)
- Терри Гиллиам (*Terry Gilliam*) «Человек, который убил Дон Кихота» (2018)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.): «На картинке мы видим трубящего ангела в небесах. Издаваемый им трубный звук символизирует притяжение человека Эволютивным Инфлуксом Архетипа. Двадцатый Аркан есть тайна притяжения *He* [Хе] человеческой жизни *Jod'ом* [Юдом] Божественной Любви... Внизу мы видим фигуры мужчины, женщины и ребёнка, преобразованные порывом жажды новой жизни... Подъём индивидуальности влечёт за собой утончение её волютивных продуктов. Вот почему на картине вместе с отцом и матерью фигурирует ребёнок»¹. «... когда нет в виду лестницы для подъёма, передвигаемся по горизонтальным галереям в надежде на нахождение лестницы в конце. И даже иногда спускаемся вниз, если мы твёрдо уверены, что дальше есть мощный подъём. Это — судьба искателя»².

Освальд Вирт: «Для того, чтобы дух достиг...наивысшей ступени, нужно дважды умереть и трижды родиться»³. «Наследник своих родителей, Сын получает всё, что исходит справа и слева, чтобы точно исполнить заветы прошлого, которое продолжает жить. Он проявляет себя *Мастером* — в той степени, в которой вечная созидательная традиция, легендарный Хирам франкмасонов, обретает в нём своего выразителя»⁴. «Сосредоточиваясь на самих себе и оставаясь в узких границах индивидуальной жизни, мы отрезаем себя от настоящей, большой жизни и ведём себя подобно мертвецам, погребённым в могиле своих тел. Пробудимся же и, стоя в своих разверстых гробницах, ощутим дыхание вселенского духа! Обретём уже в этой жизни — жизнь вечную!»⁵. «... истинное просветление достигается только тогда, когда индивидуальный разум объединяется с коллективным разумом всего человеческого рода»⁶.

Нина Рудникова: «Настоящего во времени нет, ибо момент перехода от прошлого к будущему неуловим и неопределим для сознания, погружённого в поток времени. Настоящее существует лишь там, где останавливается поток времени с его течением от прошедшего к будущему, где вступает в свои права Вечное. Каждый раз при духовных озарениях мы улавливаем этот момент этот момент настоящего, то есть

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 415.

² Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 416.

³ О. Вирт. Таро магов. С. 183.

⁴ О. Вирт. Таро магов. С. 184.

⁵ О. Вирт. Таро магов. С. 185.

⁶ О. Вирт. Таро магов. С. 186.

Вечного, и время затем разворачивает уловленный духовный луч в ряд переживаний, действий и изменений, которые происходят под влиянием восприятия этого духовного луча»¹.

Валентин Томберг: «...между обычным бодрствующим (или церебральным) сознанием и сферой памяти происходит непрерывный процесс появления и исчезновения. Всякое "исчезновение" соответствует засыпанию или умиранию. Всякое же "появление" соответствует пробуждению или воскресению. Всякое представление, покидающее сферу церебрального сознания, ожидает та же судьба, о которой сказано: "Лазарь друг наш уснул... Лазарь умер". А судьба всякого вспоминаемого представления подобна той, что провозглашена устами Иисуса, громко воззвавшего: "Лазарь, иди вон!"»². «Труба Ангела есть вся хроника Акаши, сконцентрированная в единственном слове или звуке, пробуждающем, животворящем и воскрешающем. Вообще символ трубы связан с магической концентрацией мистического и гностического содержания. Она всегда символизирует преобразование мира мистического опыта и гностического знания в магическое действие. "Труба" в герметической символике означает мистицизм и гнозис, ставшие магией»³.



Как бы парадоксально это не выглядело, но Аркан «Суд/Ангел» — Аркан радикальных изменений, выхода на иной уровень бытия, возрождения в новом качестве и т.д. — на протяжении почти пяти сотен лет практически не менялся и не выходил ни на какой новый уровень ни в своей иконографии, ни в её интерпретации (насколько об этом можно сейчас судить). Такова карта «Суд/Ангел», новые версии которой стали появляться лишь в XX веке, но и они не смогли вытеснить неизменный «канон» — трубящего архангела вверху и воскресающих людей внизу изображения.

Да, безусловно, эта карта не столь стабильна по иконографии (как «Императрица», к примеру), но совершенно определённо то, что композиция Аркана «Суд/Ангел» может быть отнесена к самым неизменным таротическим образам во всей истории Старшего Аркана — от кватроченто до наших дней. Как же такое возможно, чтобы карта, отражающая собой радикальный слом, перерождение и выход на какой-то новый виток духовной жизни, была столь неизменной и неслала бы в себе настолько консервативные механизмы сдерживания исторической мутации?

Во-первых, именно карта «Суд/Ангел» является одной из немногих карт Таро, полностью основанной на христианской мифологии и погружённой в типический образ конкретного эсхатологического события — призыва

¹ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 311.

² В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 498.

³ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 507.

трубы предвечного к Страшному Суду. В каком-то смысле лишь карта «Дьявол» может претендовать на то, что она столь же плотно, как и «Суд/Ангел» связана с иудео-христианской мифологемой и типической иконографией, заимствованной из высокой живописной традиции. Но если «Дьявол» отражал inferнальный полюс мифа, то «Суд/Ангел» обозначает его божественный полюс, а из логики миропонимания европейского христианского сообщества следует, что изменения, смещения, неопределённости — это **зло**, в то время, как раз и навсегда утверждённая стабильность миропорядка **божественна** и является манифестацией блага, как такового.

Этим можно объяснить, почему высокий образ *исполнения божественного обетования* (воскресение человечества) сразу же канонизировался художниками, работающими над картами Таро. Призыв трубы предвечного не мог изображаться как-то иначе, чем это было принято в традиции христианской иконописи. В то время как для карты «Дьявол» авторы искали всё новые и новые образы — ведь «нечистый» должен пугать именно своей неопределённостью и изменчивостью форм.

Во-вторых, карта «Суд/Ангел» (обозначающая смену парадигмы) исходя из особенностей нашего восприятия и не должна с необходимостью меняться — по крайней мере, у неё нет такой культуральной потребности. Так как сам переход из одной системы в другую никогда не может быть маркирован или осознан в каких-то внятных категориях. Зазор, возникающий при размыкании одной системы и соскальзывании в другую, может быть нами отмечен лишь *post factum*. И именно отмечен, а не понят. Он может быть продемонстрирован лишь через метафору. Ускользая от нашего определения, он оказывается парадоксальным образом всё время одним и тем же: той точкой перехода, которая не поддаётся критическому досмотру.

По этой причине обращение к общедоступному и понятному любому европейцу образу христианской эсхатологии, где в земную жизнь вторгается иномирное существо и переводит всё в иную модальность (когда даже течение времени прекращает своё движение), безусловно, является прекрасной и, возможно, даже наилучшей метафорой для момента этого перехода. На протяжении почти пяти веков, когда у христианства были сильные позиции, данная метафора просто не нуждалась в какой-либо трансформации и тем более в замене. Вероятно, именно это лежит в основании столь стабильной иконографии двадцатой карты Старшего Аркана Таро.

И всё-таки, невзирая на вышесказанное, взглянуть на историческое становление этого Аркана стоит. Ведь умение возрождать прошлое — ключевая добродетель Аркана «Суд/Ангел». Другое дело, что вряд ли нужно углубляться в историю столь же подробно, как это было с прочими Арканами. Но даже здесь, на карте, сохранявшей свои основные черты в неизменности на протяжении пяти сотен лет, если посмотреть внимательно, то можно найти интересные детали, примечательные как с художественной, так и с оккультной точки зрения. И, зачастую, именно

эти детали могут нам поведать намного больше, чем решительный пересмотр композиции карты в колодах современных художников.



Первые версии этого Аркана, которые дошли до наших дней, относятся к картам ручной работы миланской школы. Прежде всего это колода *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 61) и её клон — *von Bartsch Tarot* (рис. 62)¹. Эти карты можно условно назвать прообразами классической иконографии, так как в них, помимо укоренившихся в каноне Таро фигур, присутствует изображение Бога Отца с мечом — то есть сам грозный судия Страшного Суда. Именно в такой версии эту карту можно напрямую противопоставить Аркану «Дьявол», так как на ней изображён Бог.

Всего за несколько шагов-ступеней, двигаясь по третьему септенеру, нам удалось пройти от Дьявола до Бога и именно этот вершитель судеб устанавливает абсолютный водораздел: размежевание на грешников (которые отправятся в Ад) и праведников (которые будут отныне пребывать со святыми в райских кущах). Так что философия радикального перехода в новый статус на уровне карты «Суд/Ангел», судя по всему, присутствовала в Триумфах изначально, хотя и была представлена на первых порах в иконографической модели, несколько отличающейся от классических версий.

Лично мне кажется, что именно эти самые первые варианты финальных Арканов Таро в наибольшей степени отражали глубинную природу карт третьего септенера — лестницу восхождения от Дьявола и Ада к Небесам и верховному Божеству. Но история пошла в другом направлении, и типический образ Аркана, который будет воспроизводиться в сотнях различных колод, оказался немного иным по сравнению с ранними композициями.

Ещё одной ступенью в формировании канонической модели карты «Суд/Ангел» стала великолепная ренессансная колода *Cary-Yale Visconti-Sforza* миланской



Рис. 61



Рис. 62

¹ На этом изображении (рис. 62) проще разглядеть флаг с крестом на трубе у ангела, так как в *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* он почти полностью стёрся (рис. 61).



Рис. 63

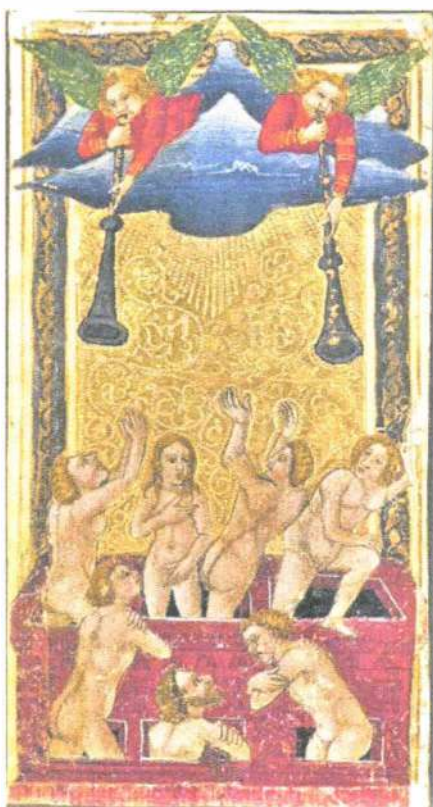


Рис. 64

школы (рис. 63) и так называемая колода «Таро Карла Безумного» феррарских мастеров (рис. 64)¹. На обеих картах размещены два ангела с трубами и воскресающие люди. Относительно вышерассмотренных карт здесь исчезла фигура Бога Отца, что является самым важным отличием. Так как если в колоде *von Bartsch Tarot* или в *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* можно было говорить о противопоставлении Дьявола (XV) и Бога (XX) на уровне структуры Старшего Аркана, то в последующих колодах это будет сделать уже значительно проблематичнее.

На карте из колоды *Cary-Yale Visconti-Sforza* встречаем надпись: «*Surgite ad iudicium*» («Восстань для Суда!»), что свидетельствует в пользу идеи о понимании этой карты в эпоху кватроченто именно как Аркана воскресения, а не Аркана суда, который на этой карте ещё не начался. Это призыв к суду, а не сам суд. И это важно, так как проблематика суда относится к совершенно другой карте Таро — Аркану «Правосудие/Справедливость». Примечательным кажется и то, что один из ангелов держит трубу вертикально и не играет на ней. Можно предположить, что этот ангел воскрешал мужчин и теперь его работа закончена, так как они уже пробудились ото сна, а другой ангел воскрешает женщин — и это процесс ещё не полностью завершён.

На всех картах «Суд/Ангел» миланской школы обнаруживаем трёх-четырёх воскресающих, в то время как на единственной сохранившейся карте феррарской школы (так называемое «Таро Карла Безумного») количество воскресающих доведено до семи и, в отличие от колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*, все персонажи одного возраста — они молоды. Феррарская версия кажется более обоснованной, так как человек для вечности должен воскреснуть в своём «среднем возрасте», а не в том, в котором он скончался (иначе время по-прежнему будет приниматься в счёт).

Но и эти образы не станут окончательной версией классического Аркана «Суд/Ангел», который сформируется на рубеже XV и XVI вв. в первых образцах раннепечатных колод, где он будет

¹ Вполне возможно, что эти колоды возникли одновременно с вышеописанными. Доподлинно это неизвестно. В любом случае они относятся к одному историческому периоду. Это важно, так как демонстрирует, что поиски «классической» композиции Аркана были настолько недолгими, что в контексте многовековой истории Таро это время представляется пренебрежимо малым.



Рис. 65



Рис. 66



Рис. 67

тиражироваться практически в неизменном виде. Взглянем на данную карту в колодах *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* (рис. 65)¹, *Rosenwald Tarot* (рис. 66) и *Budapest/Metropolitan Tarot* (рис. 67). На всех этих изображениях мы видим огромную фигуру ангела, находящегося по центру и трубящего в длинную трубу, а внизу группу людей, выбирающихся из своих гробниц. На всех картах люди представлены значительно более мелкими, чем ангел, что показывает разницу в их иерархии и «духовной весомости».

В колоде *Budapest/Metropolitan Tarot* впервые встречаем номер Аркана. Здесь он девятнадцатый, причём записанный в эзотерической манере как XV + III (XVIII). Согласно тексту *Sermones de Ludo cum Aliis* после карты, названной там «Ангел», шли «Справедливость/Правосудие» и «Мир». В этом можно усмотреть определённый логический порядок: Аркан «Суд/Ангел» представлял собой сцену воскресения мёртвых, «Справедливость/Правосудие» — сцену справедливого Суда в конце времён, а «Мир» — вечное сияние Града Небесного.

Впрочем, такая последовательность карт продержалась недолго, так как уже с колоды *Catelin Geofroy Tarot* (1557)² для карты «Суд/Ангел» устанавливается двадцатый номер, который в классических колодах Таро не покинет её больше никогда. Так что если типическая композиция Аркана входит в период стагнации примерно на рубеже пятнадцатого

¹ Колода названа по двум коллекциям: Эдмона де Ротшильда (ныне хранящейся в Лувре) и парижской библиотеки *Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*. Датируется рубежом XV—XVI вв.

² См. рис. 68. на стр. 115.

и шестнадцатого веков, то окончательный номер (позиция в контексте системы Старшего Аркана) карта «Суд/Ангел» обретёт на полстолетия позже — в середине XVI века.

Период формирования композиции и номера этого Аркана следует признать очень кратким, а сам процесс — стремительным, так как он продолжался не более ста лет. Следует учитывать и то, что ранняя иконография не отличалась от классической радикально. Последующие эпохи будут пользоваться сложившимся в XVI веке «каноном», сохраняя его фактически в неизменности.

Последний мелкий штрих в формирование «канонической» версии композиции этой карты привнёс Жак Вьевиль (1650 г.)¹. Он добавил к ангельской трубе флаг с греческим крестом, тем самым объединив самые ранние версии данной карты с классической. Этот флаг будет присутствовать в большинстве эзотерических колод последующих веков (равно как и «нисходящая с небес благодать», по примеру колоды Вьевиля будет изображаться художниками в виде маленьких огненных искр).

Отклонения от этого негласного «канона» можно встретить лишь в очень экзотических колодах, которые не являются в полном смысле слова традиционными картами Старшего Аркана системы Таро. Здесь прежде всего следует назвать традицию *Minchiate Fiorentine* (рис. 70)² и Таро Дж. Мителли (рис. 71). В обоих случаях мы видим ангела с трубой, но не видим воскресающих людей. И это не случайно. Эти карты в практической дивинации обозначали «весть», «молву» или что-то вроде пословицы: «как поживёшь, так и прослывёшь». На картах *Minchiate* французской школы (рис. 72)³ Аркан именовался *La renommée* («известность», «доброе имя», «молва»), а на старинных картах *Minchiate Fiorentine* можно встретить фразу *Fama Volat*. Это цитата, заимствованная из Третьей главы «Энеиды» Вергилия, в оригинале звучит следующим образом:

*Fama volat pulsum regnis cessisse paternis
Idomenea ducem, desertaque litora Cretae*

а в переводе на русский язык С. А. Ошерова звучит так:

*К нам долетела молва, что покинул отчье царство
Изгнанный Идоменей, и безлюдны Крита прибрежья.*

Приведённая из классического латинского текста цитата позволяет понять, какой смысл вкладывался в данный Аркан в параллельной Таро традиции на достаточно раннем этапе её существования. Это: «слух», «молва», «известность в каком-то качестве» (причём не обязательно в позитивном), а также «мнение окружающих», но, вероятно, и «возможность изменить мнение о себе» каким-то решительным поступком или волею Судьбы.

¹ *Tarot Jacques Vieville* (рис. 69).

² *Jeu de Minchiate Gaetano. Bologne* (1763).

³ *Minchiate* работы *François de Poilly* (1623—1693).



Puc. 68



Puc. 69



Puc. 70



Puc. 71



Puc. 72

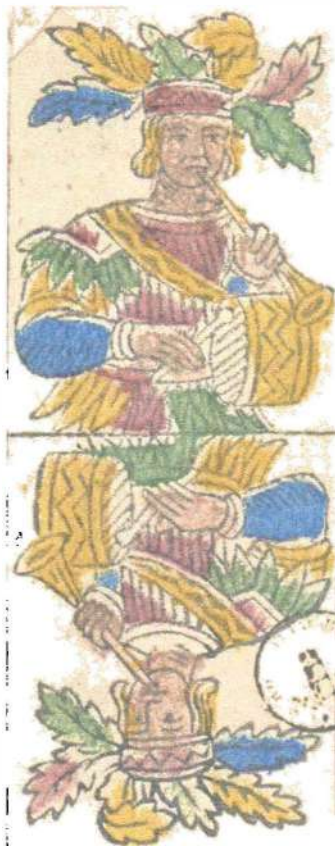


Рис. 73



Рис. 74

Это очень интересный ассоциативный ряд. Но имел ли он отношение к классической колоде Таро или был увязан лишь с картами традиции *Minchiate*? Утверждать сейчас что-то определённое относительно данных вопросов фактически невозможно.

Против увязки ассоциативного ряда карты из колоды *Minchiate* с канонической версией «Суда/Ангела» из Старшего Аркана свидетельствует то, что в картах вышеназванной традиции не изображалась сцена воскресения из мёртвых, а в классическом Таро она неизменно присутствует. Благодаря данному отличию, вероятно, интерпретаторам значения карт *Minchiate* и удалось выйти за границы христианской эсхатологии и образов Страшного Суда к более обобщенной идее «вести» как таковой.

Исторический интерес представляют колоды, где схожим образом решена композиция Арканов «Суд/Ангел» и «Дурак/Шут»¹. В обоих случаях присутствует антропоморфная фигура, играющая на трубе. И у этого «жеста», если позволить себе толику фантазии, можно найти эзотерические основания. Дело в том, что карте «Дурак/Шут» в английском оккультизме с XIX века традиционно приписывается стихия Дух, а «Суд/Ангел» балансирует между стихиями Огонь и Дух. Таким образом, у этих Арканов в современном эзотеризме действительно есть значимая точка пересечения. Понимая анахронизм, который я допускаю (так как стихийные соответствия были приписаны данным картам лишь спустя двести, а то и триста лет), тем не менее не могу не указать на это сходство, особенно если вспомнить, что Аркан «Суд/Ангел» означает в том числе и *временной разрыв*. Так что применительно к этой карте и её проблемному полю использовать анахронизм с оговоркой на его осознанность считаю не только возможным, но и целесообразным.

Весьма любопытно, что карта, которая на протяжении нескольких веков именовалась «Суд» (и лишь в первое столетие своего становления — «Ангел») никогда не представляла нам картину Страшного Суда. Вероятно

¹ *Jeu de Tarocchino à deux têtes* 1850 г. (рис. 73 и 74). Существуют и намного более древние версии таких колод, в которых «Дурак/Шут» и «Суд/Ангел» скрепляются через общий музыкальный инструмент — трубу. Самую первую известную мне колоду такого типа относят к XVII веку — это *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre*.

первым, кто стал сомневаться в целесообразности наименования двадцатого Аркана «Судом» был Антуан Кур де Жебелен, живший в восемнадцатом веке. Обсуждая тему карт Таро в своём «Первобытном мире», он писал о двадцатой карте: «картина, ошибочно называемая "Страшным Судом"»¹. Однако, указав на «ошибку» книгопечатников, Жебелен не предложил альтернативного наименования этому Аркану и лишь упомянул о возможности соотнесения её с *Сотворением мира*.

Аркан «Суд/Ангел» действительно не связан с проблематикой суда в значении *правосудия*. Двадцатая карта Таро говорит нам о **переходе** в некое новое качество. А так как *рождение нового мира* (то есть его Сотворение), может претендовать на статус смены парадигмы *par excellence*, то в какой-то мере Кур де Жебелен был прав в своей интуитивной параллели.

Впрочем, на само классическое изображение Аркана, за исключением того, что на нём, согласно Жебелену, не должно быть гробниц, он не покушался. Так что в иконографию этой карты данный автор не привнёс ничего нового, ведь гробницы и до Жебелена не были постоянными атрибутами этого Аркана². Каменные кенотафы — это, вероятно, самый вариативный элемент композиции двадцатого Ключа Таро, так как их наличие или отсутствие никак не влияло на остальные элементы изображения и, насколько можно судить об этом из XXI века, не меняло и смысл картинки.

Следующей попыткой переосмыслить «Суд/Ангел» стала реформа Эттейллы, в которой он, впрочем, не пошёл дальше перемещения карты на новую позицию внутри системы Старшего Аркана и придания ей нескольких отличных от традиционных смысловых значений. Несмотря на перемещение этого Аркана на шестнадцатое место в своей системе, композиция карты у Эттейллы (рис. 76) мало чем отличается от аналогичных решений как в предшествующих, так и в последующих колодах Таро.

Карта «Страшный Суд» (здесь она названа именно так) у Эттейллы как в прямом, так и в перевернутом



Рис. 75



Рис. 76

¹ Цит. по: http://kostenko168.blogspot.com/2017/08/blog-post_28.html

² Достаточно обратиться к таким известным колодам как *Catelin Geofroy Tarot* (рис. 68 на стр. 115) или *Vandenborre Bacchus Tarot* (рис. 75), чтобы в этом убедиться.

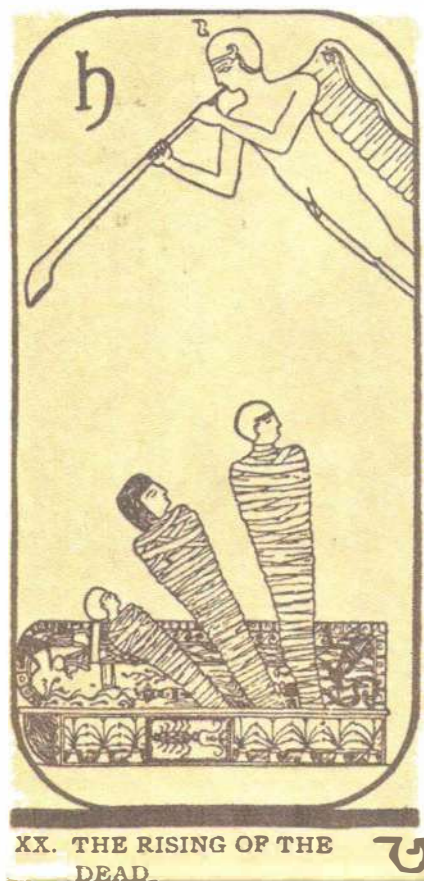


Рис. 77

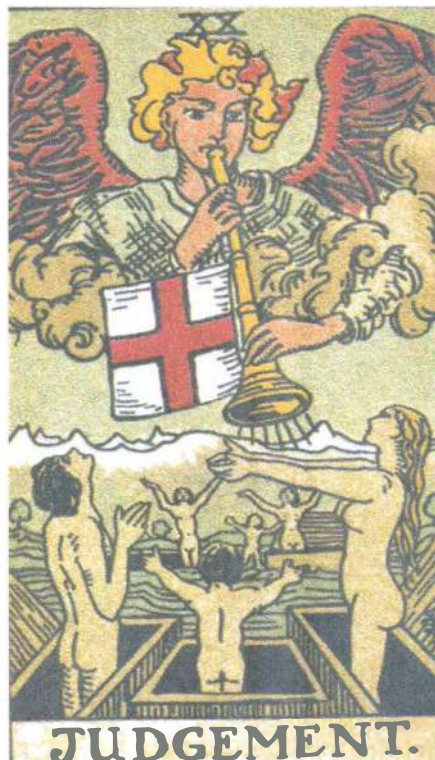


Рис. 78

положении означала «суд»¹. Однако, наследники его традиции обогатили её новыми смыслами, в частности прямая карта стала значить: «мнение», «суждение», а в перевёрнутом положении — означать «тяжбу» или «третейский суд». В русской версии этой колоды (В. Зайченко) значение прямого положения изменено на «возрождение и обновление», что, невзирая на нововед, также отлично коррелирует со смысловым полем этого Аркана. Вероятно, следует считать чудом то, насколько сложно, оказывается, расшатать базовый смысловой коридор, имеющийся у этого Ключа Таро.

Как уже смог заметить читатель, на данный Аркан и его смысловое поле не смогли существенно повлиять никакие исторические изменения, равно как и никакие реформы системы Таро. Следующий — XIX век в этом также не преуспел, так как первое радикальное переосмысление карты произойдёт лишь ближе к середине XX века, когда появится колода «Таро Тота» Алистера Кроули и Фриды Харрис. Ни традиция Египетского Таро, ни даже знаменитая колода Артура Уэйта не смогли переломить инертность данной карты и выйти на какой-то иной уровень в её осмыслении.

В египетской традиции, к примеру, в *Falconnier Tarot* (1896) воскресающие фигуры заменены на мумии, дабы добавить экзотическую нотку в заезженную «до боли» иконографию карты (рис. 77), а в Таро Уэйта (1910) можно сказать лишь о более филигранной проработке мелких деталей изображения, но не более того (рис. 78). Впрочем, на рисунке из этой колоды, ввиду её неугасаемой популярности, я всё же задержусь.

Сам Артур Уэйт свидетельствовал: «Эта карта, описывающая завершение великого труда трансформации в ответ на зов Всевышнего <...> Пусть эта карта продолжает изображать — для тех, кто неспособен видеть дальше, — Страшный Суд и воскресение в естественном теле; но пусть те, кто наделён внутренним взором, взглянут и увидят. Они поймут, что в прошлом эта карта справедливо именовалась картой вечной жизни, и

¹ Эттейлла, вероятно, был первым, кто принял историческое наименование карты за её значение, тем самым фактически уравнив с Арканом «Правосудие/Справедливость».

по этой причине её можно сравнить с той, которая проходит под именем "Умеренность"»¹.

Когда Уэйт указывает на то, что некогда данный Аркан понимался как «карта вечной жизни», он, очевидно, делает поклон в сторону трактата «Учение и ритуал высшей магии» Элифаса Леви, который ставит в параллель двадцатой ступени Таро «универсальное лекарство». Под этим Леви понимал механизм совершенствования своего Духа, полагая, что это может сделать человека бессмертным ввиду корреляции между Духом и телом с безоговорочным приоритетом духовного начала².

На первый взгляд может показаться, что изображение на карте «Суд/Ангел» у Уэйта ничем не отличается от карт в колодах его предшественников, но это не совсем так. Несмотря на общую типизированность и традиционность изображения в данной колоде есть один интереснейший ход. Если перевернуть рисунок — то есть встать на позицию «Ангела и Небес», а не на позицию «людей земли», то в фигурах молящихся и развевающемся флаге можно легко прочесть слово *LIX* (СВЕТ).

Вот он, проиллюстрированный самим рисунком, переход к новой парадигме (рис. 79)! **Переворот сознания**, выраженный через переворачивание карты. Теперь **высшее** начинает управлять **низшим** в человеческих существах. Мир переворачивается вверх дном и именно это и называется Светом, и этот Свет — не свет Солнца.

Особенно ценным, как мне кажется, является изящный намёк на то, что Свет не прольётся, если не будет притяжения **низшего к высшему** — так как последняя буква слова *LIX* находится не на земле, а в небесах — на флаге у архангела! Это своеобразная лестница³ в небеса, намекающая на необходимость перехода к новой форме существования и, одновременно с этим, **труба**, провозглашающая свершившийся факт перехода.

¹ Таро Уэйта как система. Теория и практика/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2016. — С. 161.

² Оттуда же, очевидно, проистекает и наименование «Бессмертие» применительно для двадцатого Аркана в некоторых системах Египетского Таро.

³ Лестница как атрибут XX Аркана появится в колоде *Masonic Tarot* (рис. 80), где каждая ступень означает совершенно новую модальность существования, а Ангел, словно призывает вырваться за пределы кольца уроборического повторения.



Рис. 79

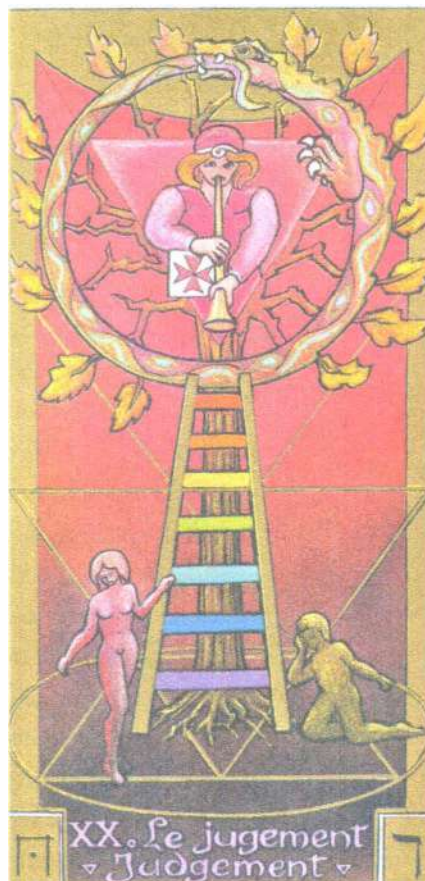


Рис. 80

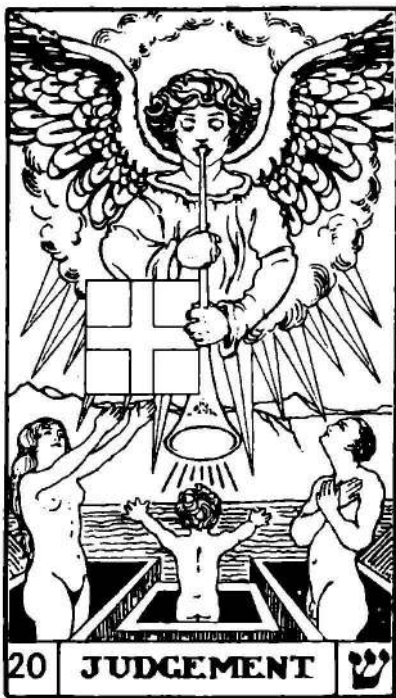


Рис. 81

В колоде В.О.Т.А. Пола Фостера Кейса (рис. 81) символизм уэйтовского *LVX* усилен магическими знаками степеней. На рисунке можно отчётливо наблюдать знак **Тифон** (буква **V** — ребёнок), знак **Осирис Воскресший** (буква **X** — мужчина). Женщина же стоит в позе, которую трудно однозначно соотнести с каким-то магическим знаком степеней, зато перевёрнутая буква **L** идеально презентуется её телом.

Однако, в сравнении с уэйтовской моделью тут есть и эзотерически «слабые места», по моему мнению, значительно снижающие глубину символизма рисунка. К ним прежде всего следует отнести отсутствие распределения букв слова *LVX* между разными «мирами» (миром небес и миром земли, которое столь блестяще было решено в колоде Уэйта). Здесь же все три буквы данного слова размещены на земле — в линию — слева направо, что представляется мне значительным ослаблением эзотерического проникновения в этот Триумф. Равно как и введение знаков степеней кажется внешним, случайным и совершенно ненужным жестом, не добавляющим к уэйтовской версии колоды ничего

нового, а лишь отвлекающим и сбивающим с толку, так как связь между жестами-знаками, входящими в формулу *LVX* и двадцатым Арканом, представляется мне весьма опосредованной.

Впрочем, в своих книгах П.Ф. Кейс высказывает об этом Аркане интересные и глубокие мысли. Возможно, он просто не смог добиться в картах колоды В.О.Т.А. тех визуальных решений, которых желал. Согласно Кейсу, XX Аркан: «это финальное состояние личного сознания, потому что Ключ Таро, следующий за ним, представляет состояние, в котором личное сознание полностью стёрто высшей реализацией»¹. В другой своей книге Кейс предлагает ещё более оригинальную концепцию этой карты: «Ребёнок — возродённая личность, восставшая из гроба материального бытия. Он стоит к нам спиной, поскольку представляет собой возвращение к Источнику Всего... На этой стадии адепт осознаёт, что его персональное бытие — не что иное, как проявление отношений между двумя природами Высшего Духа (женщина и мужчина); что в реальности отдельным бытием он не обладает. Свет, сияющий здесь, не свет Солнца или Луны. Он не пребывает и не убывает, у него нет ни восхода, ни заката. Это неугасимый свет Огня Божественной Мудрости, которая уничтожает всё ложное и очищает всю жизнь того, кто устремлён ввысь»².

Кейсу удаётся подметить одну важнейшую деталь, которая является для этого Аркана едва ли не определяющей: субъект действия в проблемном

¹ Кейс П.Ф. Таро: ключ к мудрости веков / П.Ф. Кейс — М.: Касталия, 2019. — С. 243.

² Кейс П.Ф. Введение в изучение Таро / П.Ф. Кейс — М.: Издательство «Издательская группа Традиция», 2017. — С. 86.

поле карты «Суд/Ангел» отдельным бытием не обладает. «Суд/Ангел» — это карта перерождения. Это может быть перерождение чего-то, давно существовавшего в нас, но может быть и обетованием того, что наше собственное бытие не заканчивается нашей смертью и наши идеи, наши волеизъявления (которые мы проводили в мир) могут возродиться на новом уровне в других человеческих существах, которых будут жить после нас. «Суд/Ангел» это с одной стороны тотальная связь времён, но с другой — разрыв времени, так как всегда оказывается неким порогом, переходом в иное качество.

Вероятно, первой новацией в иконографии двадцатой карты Таро стала традиция, заложенная Герметическим Орденом «Золотая Заря». Впрочем, сложно утверждать с уверенностью, насколько радикальными были изменения данного Аркана в самой практике Ордена, так как колода, репрезентирующая эту школу, созданная Израэлем Регарди совместно с Робертом Вангом, появилась почти на сто лет позже, чем орденские документы, описывающие символизм Таро. По этой причине колода *Golden Dawn Tarot* (1977) с одной стороны гарантированно не может рассматриваться как аутентичная колода конца XIX — начала XX века, но, в то же самое время, нельзя отказать этой колоде хотя бы в притязаниях на соответствие историческим орденским материалам (скудным в текстовой части, но, возможно, более богатым в устной традиции).

Если предположить, что члены той самой классической «Золотой Зари» создавали себе колоды, схожие с тем, что мы знаем по *Golden Dawn Tarot*, то пальму первенства в обогащении карты «Суд/Ангел» новыми смыслами и деталями безусловно стоит отдать именно этому Ордену. Для того, чтобы разобраться во всём этом, обратимся как к документам Ордена, посвящённым Таро, так и к колоде *Golden Dawn Tarot* в качестве вероятной иллюстрации тех самодельных колод, которые члены Ордена изготавливали для своих нужд.

На карте внизу изображения мы видим огромную красную букву *Шин* (рис. 82) и четверых людей, воскресающих как из гробниц, так и непосредственно из воды. Вокруг людей можно различить сияние и даже электрические разряды. Над землёй парит ангел, трубящий в медную трубу, на которой развивается флаг с красным крестом. От ангела исходят огненные буквы *Юд*, а сам он заключён в белый восходящий треугольник Огня. Вокруг крыльев ангела радужное колесо вечного возвращения с уроборической символикой (змеи, следующие друг за другом). Можно подумать, что это змеиное кольцо, отсылает нас к символизму «Колеса Фортуны», но неожиданно неизменный цикл десятого Аркана нарушается — свершается чудо: петля размыкается, и третья змея (вероятно, ранее тоже бесконечно



Рис. 82

блуждавшая по замкнутому кругу) устремляется в свободный полёт (см. левый угол карты): петля становится спиралью, круг повторения разрывается, и происходит переход на новый уровень.

В материалах Герметического Ордена «Золотая Заря», выпущенных под редакцией Израэля Регарди, про этот Аркан сказано, что его практически невозможно понять, так как этот Ключ Таро описывает нечто, лежащее за пределами человеческого опыта. Это переход, который совершается не по людскому волеизъявлению, а по велению свыше. Огненные буквы Юд исходят от архангела¹ и возле человеческих тел² начинает накапливаться энергия к восхождению, на что намекает устремлённый вверх треугольник.

Этот Аркан показывает метаморфозу, которая происходит с человеком. Причём метаморфозу столь сильную и решительную, что вовлечённый в этот процесс человек может даже не заметить её — став преображённым, он уже не способен понять, что до этого момента был совершенно иным. Так сменяются и целые эпохи: попадая в новую систему мышления, мы зачастую не замечаем, что ещё совсем недавно всё вокруг нас было не таким как сейчас. Так настоящее вновь и вновь пересоздаёт прошлое.

Переосмысление двадцатой карты Таро, которое произошло в Ордене «Золотая Заря», можно считать настоящей новацией, первой за несколько веков существования иконографического типажа. И тем не менее, даже несмотря на значительное обогащение деталей этого Аркана и решительное переосмысление его трактовки, карта из *Golden Dawn Tarot* тем не менее всё же может быть отнесена к той же самой композиционной модели, что и версии Вьевиля, Эттейллы, Уэйта и т.д. Она стала пиковым обновлением того же самого, но не революцией, которая бы положила конец старой иконографической модели.

Такую полную трансформацию карты (включая замену её названия) предложил Алистер Кроули в колоде «Таро Тота» (1938—1943), где на XX



Рис. 83

Аркане изображены совершенно непривычные для карт предшествующих эпох события (рис. 83). Через эту карту мы словно погружаемся в мир древнеегипетских божеств. Перед нами, согласно утверждению автора колоды, предстаёт восседающий на троне грозный и великий бог Хор (Гор), заключённый в яйцо, перевёрнутое узким концом вниз. Над ним изогнулась «лазурновекая дочь Заката» — богиня звёздного неба Нюит. Кажется, что она опирается своими руками и ногами на золотые крылья красного огненного шара, который последователи Кроули именуют Хадит.

На первом плане карты перед нами парит безмолвная прозрачная полутень бога-младенца Гарпократа³. Он

¹ В документах Ордена он именуется Михаэль.

² Согласно глубинной интерпретации этой карты, это не люди, но огненные духи, символизирующие сложную работу духовного Огня в мире.

³ Искривлённая форма имени, истекающая от слова

замер в воздухе, словно сильф, а внизу под ним пылает пламя и текут воды Нила, огибая выжженную солнцем красную пустыню. Все стихии объединяются, чтобы смогла сполна проявиться высшая из них — Огонь, который преодолевая себя, переходит в сферу Духа. Перерождение Огня в Дух символизирует оранжево-жёлтая буква *Шин* — вероятно, единственное связующее звено между картами прошлого и картой Алистера Кроули.

В каждый язык пламени, рвущийся из этой буквы (которые выполнены в форме букв *Юд*), заключены люди, тем самым напоминая другую карту из «Таро Тота» — Аркан «Дьявол», где в тестикулах чёрного бога тоже находились живые человеческие существа. Эта связь между XV и XX Арканами окажется исторически обоснованной, если вспомнить, что в первых колодах Таро только карты «Дьявол» и «Суд/Ангел» (на которой изображался Бог Отец) имели прямое отношение к двум антагонистам христианского мифа.

Чтобы суметь оценить по достоинству революцию Кроули и то, каким образом новая карта, получившая наименование «Эон» всё же имеет отношение к привычному XX Аркану Таро, придётся сделать небольшой экскурс как в историю возникновения кроулианского учения *Телема*, так и в историю Древнего Египта и его мифологии. Так как изображение, которое избрано Алистером Кроули в качестве обновлённого вида карты не является полностью его творческим порывом и чистым волюнтаризмом, а основано на так называемой «Стеле 666» — старинном древнеегипетском артефакте, имеющем необычную историю и не менее необычный каталожный музейный номер — «число Зверя».

Если быть кратким, то предыстория возникновения карты «Эон» такова. В 1904 году Алистер Кроули, согласно его автобиографии, находясь в Каире получает откровение в виде трёх глав «Книги Закона» (*Liber AL vel Legis, sub figura CCXX*) — текста, ставшего основой для религиозно-философского течения Телема. Получению этого документа, ставшего одним из ключевых событий в оккультной жизни XX века, предшествовала история контакта Кроули и его жены Уарды (настоящее имя Роза Эдит Келли) с древним артефактом, который в Телеме именуется «Стела Откровения», а в профессиональной среде — «Стела Анхенхонсу». Эта стела стала важнейшей святыней для последующей религиозно-магической деятельности Кроули и во многом благодаря именно этому древнему предмету, он сумел переосмыслить всю историю оккультизма и создать новую отправную точку для его дальнейшего развития.

Гарпехрути (Гор младший). В Древнем Египте он был богом зимнего (а также восходящего) Солнца, а его знак — прижатый указательный палец к закрытому рту — должен был указывать на то, что он — ребёнок. Однако в греческой культуре, он стал богом молчания, так как для эллинов данный знак, прочитывался как жест, призывающий к безмолвию (как и в нашей современной культуре). Для XX Аркана принципиально важным является то, что в мистериях Древнего Рима Гарпократ символизировал воскресение — то есть тот же самый концепт, что отражён на традиционных картах «Суд/Ангел».

Не постигнув того, почему карта «Суд/Ангел» была заменена на новую — «Эон», а также того, почему образ «Стелы Откровения» оказался включённым в Старший Аркан — фактически невозможно не только разобраться в современных оккультных течениях, но и пытаться претендовать на понимание того, как трактовался двадцатый Аркан Таро наиболее серьёзными магами, выходцами из «Золотой Зари» (к которым Алистера Кроули следует отнести в первую очередь). Так что остановиться на этой проблеме очень важно, ведь до сих пор многие оккультисты недопонимают, отчего Кроули переименовал именно эту карту, а не любую другую, и почему избрал «Стелу Откровения» в качестве иконографической замены сцены с трубящим ангелом.

Для того, чтобы расставить все точки над «i» в этих вопросах, обратимся к анализу «Стелы Анхенхонсу» (рис. 84)¹ — историческому прототипу карты «Эон». Как свидетельствуют египтологи, это погребальный артефакт седьмого века д.н.э., на котором изображён умерший человек (при жизни бывший жрецом) в позе поклонения божеству. Этот человек дан в образе сына бога, предстающего перед ним с прошением о заступничестве за свою душу в мире Дуат — загробном мире древних египтян.

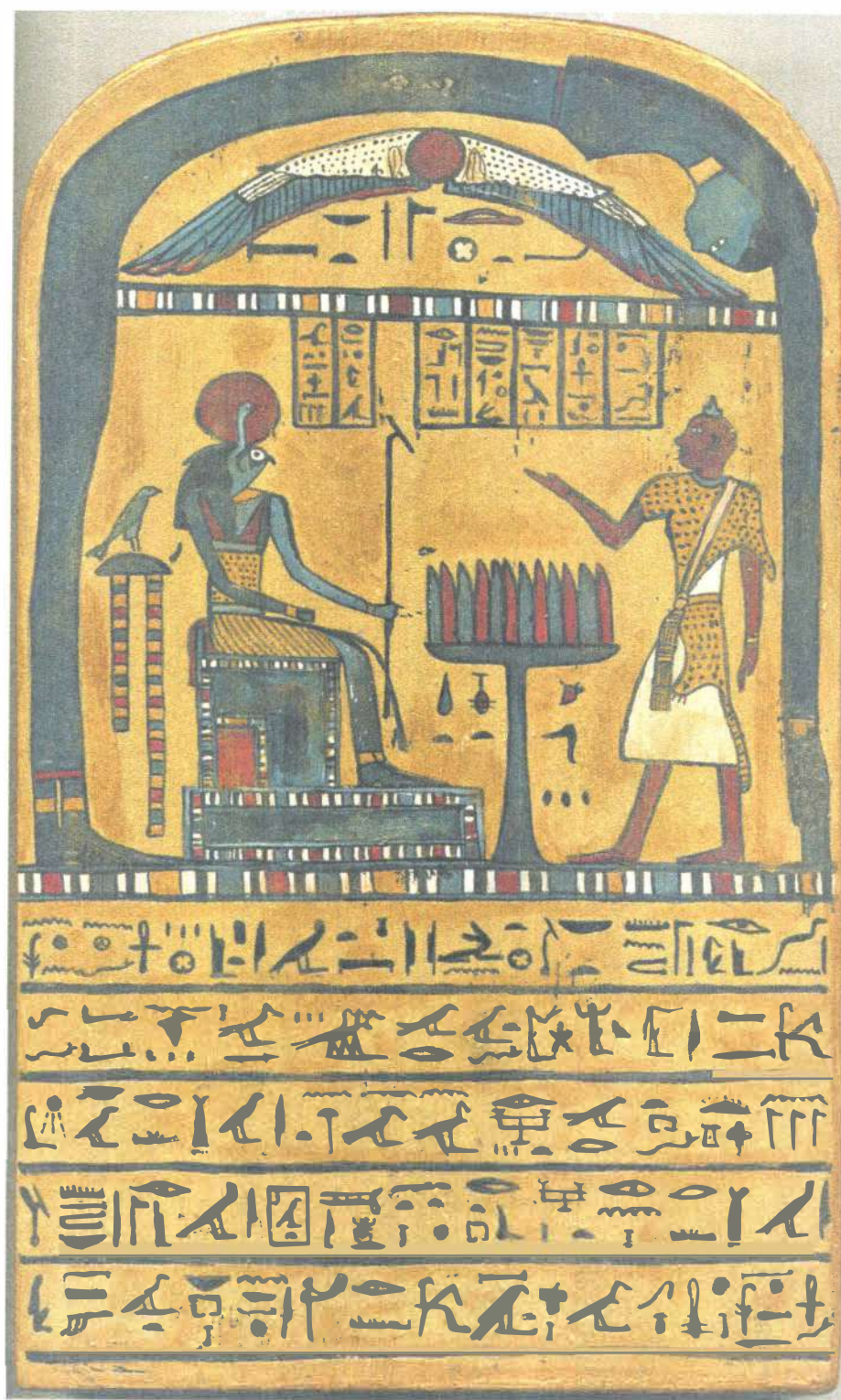
К разочарованию некоторых телемитов должен сказать, что на этой стеле изображён не бог Хор, как бы об этом не заявляла супруга Алистера Кроули и, отчасти, он сам (и сколько бы это не повторяли потом многие из их последователей). Здесь изображено солнечное божество, которое именуется Ра Хор-ахти (*Ра-Хорахте*) — из неточного перевода имени которого, вероятно, Кроули и произвёл Ра-Хура и фактически отождествил его с Хором. Однако, несмотря на созвучность имён Ра Хор-ахти имеет к богу Хору весьма опосредованное отношение.

Так, в частности, в знаменитом храме Сети Первого, посвящённом культу предков в Абидосе, каждому из наиболее почитаемых Рамессидами богов отведено по отдельному святилищу. Это святилища: Хора, Исиды, Осириса, Амона-Ра, Ра Хор-ахти, Птаха и обожествлённого Сети Первого. Таким образом, очевидно, что Хор и Ра Хор-ахти — это отдельные божества, причём почитавшиеся в одну и ту же эпоху в одном и том же месте!

Хор (дословно «тот, кто высоко») — это бог-сын Осириса и Исиды, и бог-супруг богини Хатхор. Специалисты утверждают, что изначально Хор был хтоническим божеством, но в последующие эпохи стал воплощать собой силу фараона, которого считали воплощением бога Хора на земле.

Хор аллегорически представлял собой право преемственности высшей власти, а также был богом небесных высей, в то время как Ра Хор-ахти сугубо солярное божество — это одна из форм бога Ра (но не Хора). Изображался он не только с головой сокола, как мы видим на «Стеле Откровения», но и с головой барана (бога Хнума) и тем самым выполнял роль Предвечного божества (божества божеств). Иконография Ра Хор-ахти могла быть различной, но неизменным был солнечный диск над его головой, указывающий на его солярную природу, в то время как бог

¹ На фото — копия «Стелы Анхенхонсу» из личной коллекции автора.



Хор изображается в двойной короне Нижнего и Верхнего Египта — так как его роль была скорее статусно-социальной.

Бог Солнца Ра, почитаемый в Гелиополе и именовавшийся *повелителем мира* после признания его в храме Эдфу, стал называться Ра Хор-ахти («Ра, который равен по величию Хору»). Ра Хор-ахти символизировал поднимающееся с Востока раскалённое Солнце: питающее всякую жизнь, но также и несущее истребление всему живому. Знаменитый фараон-бунтарь и реформатор Эхнатон был верховным жрецом этого божества, и его реформа в виде поклонения единому богу света Атону во многом была основана на заимствованиях из культа бога Ра Хор-ахти.

Ра Хор-ахти — синкретическое божество, но это не единение бога Ра и бога Хора, а единение бога Ра и бога Хор-ахти. Хор-ахти (*Хорахте*) — это древнее божество восходящего, утреннего Солнечного светила (как и бог Хепри), а также солнечного света как такового. Солнечный диск всегда изображался сияющим у него над головой. Хор-ахти был соединён с богом Ра в синкретическом облике задолго до появления «Стелы Откровения», ещё во времена пятой династии (примерно 2563—2423 гг. до н. э.).

Для нас самой важной информацией о культе Ра Хор-ахти является то, что он считался египтянами богом перерождённого Солнца. И если девятнадцатый Аркан Таро именовался «Солнце», то вполне логично на двадцатом Аркане (олицетворяющем «воскресение») разместить **перерождённое Солнце**.

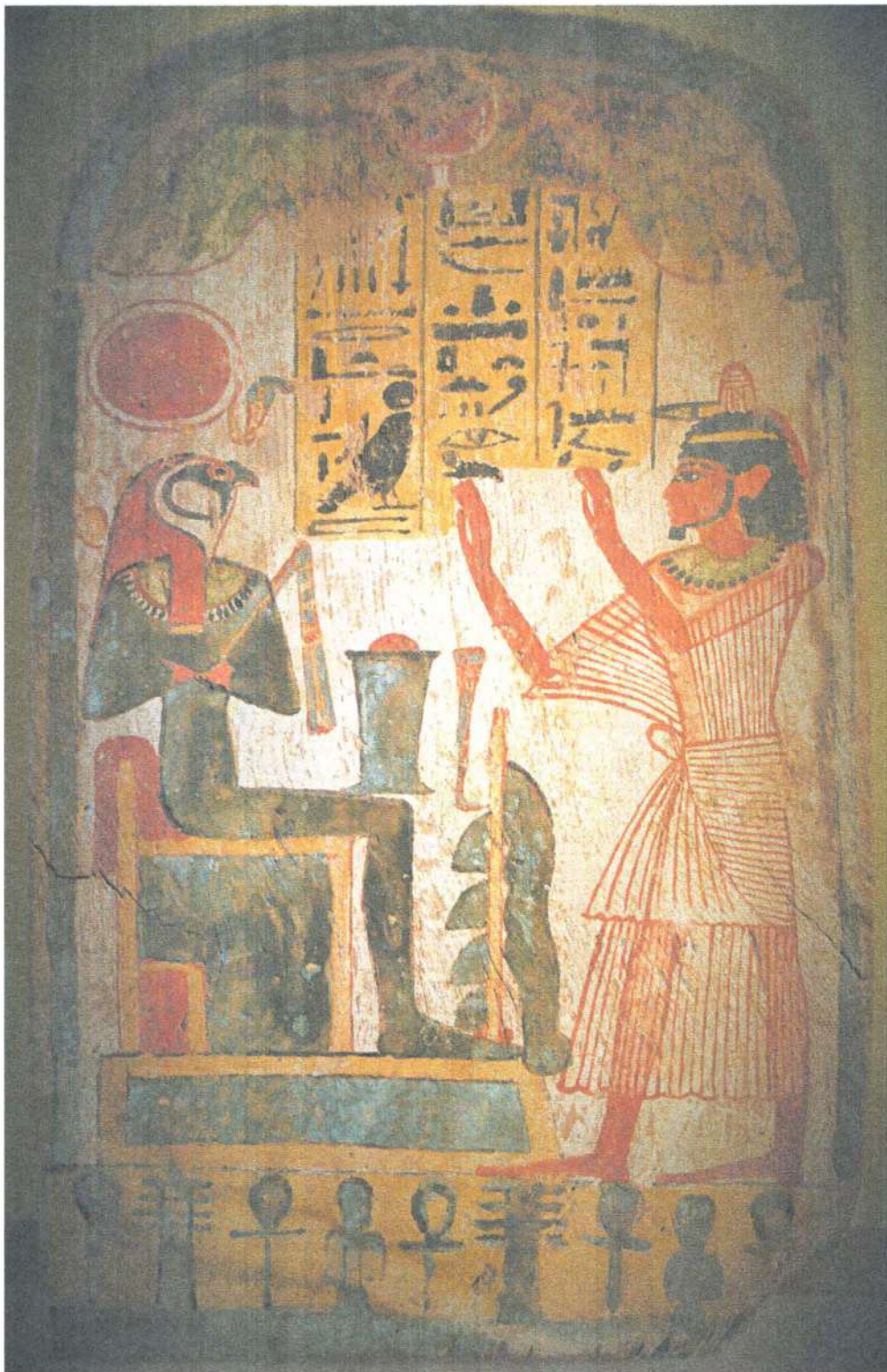
Теперь вернёмся к «Стеле Откровения» и посмотрим, что же на ней изображено помимо синкретического солярного бога. Справа мы видим облачённого в леопардовую шкуру фигуру умершего человека¹. Дело в том, что эта стела — погребальный артефакт². Такие стелы выполняли важную апотропную (от греч. ἀποτρόπαιος «отводящее порчу») функцию — то есть функцию оберега души умершего человека в загробном мире и должны были представить его сонму богов в наилучшем свете.

Этот человек (Анх-ф-н-Хонсу) был предположительно служителем культа — тем, кто «отворяет врата» и кому позволено входить к статуям божеств и умащать их маслом, а также совершать приношения. Он представлен здесь в облике *Иун-мут-ефа* — «сыновнего божества» — ещё одного древнеегипетского бога, часто сопоставляемого с Хором (в образе Хора-сына). Так как перед нами изображение жреца, то весьма вероятно, что на стеле мы видим именно статую божества, а не само божество (что, впрочем, не совсем различные вещи для этой культуры, так как по представлениям египтян божество являлось в храм именно входя в статую).

На стеле перед Ра Хор-ахти (или его статуей) можно увидеть поднос с вертикально поставленными хлебами причудливой формы (рис. 84) — это традиционное подношение, регулярно совершаемое в Древнем Египте статуям

¹ О том, что он умерший ясно из надписи на стеле, которая начинается со слов: «Сказано Осирисом, жрецом Менту, Господином Фив, открывшем двери небес в Карнаке, Анх-ф-н-Хонсу». Титул «Осирис» для человека означает «умерший».

² Эта стела иконографически не является единственной или какой-то исключительной. Таких стел сохранилось очень много, а было, вероятно, ещё больше. Одной из наиболее известных стел с изображением Ра Хор-ахти является стела из Лувра (X в. д.н.э.).



Стела Ремпетмаа из Лувра (ок. 900 года до н. э.)

божеств. Такие хлеба-пожертвования символизировали «Око Хора» — высшую жертву архетипического сына своему не менее архетипическому отцу. Намакая на эту жертву изображением хлебов на стеле, умерший отождествлялся через Хора и с его воскресшим отцом Осирисом и мог надеяться на аналогичное воскрешение, или, как говорили египтяне, на «выход в свет...»¹.

Читаем на стеле: *«Устрой пути моей души, духа и тени, дабы был я снаряжён так, чтобы смог я воссиять как снаряжённый, проложи мне путь к месту, в котором Ра, Тум, Хепра и Ахатхор»*. Все названные здесь божества (которые стали играть в кроулианском учении Телема не последнюю роль) появляются на этой стеле не случайно. **Ра** — это форма Ра Хор-ахти — солярное божество, к которому обращается умерший дабы «выйти в свет» (то есть быть оправданным на загробном судилище). **Атум**, по свидетельствам египтологов, подчас отождествлялся с Ра Хор-ахти — это внутренняя сущность великого светила (сердце Солнца). **Хепри** — сокрытое божество воскресения, а также утреннего, восходящего Солнца. И, наконец, **Ахатхор (Хатхор)** — по одним из вполне аутентичных древнеегипетских представлений — это не только богиня вечного неба, но и мать Хонсу (а жреца, изображённого на стеле, звали Анх-ф-н-Хонсу, что можно перевести как «живущий под покровительством Хонсу»). Эти четыре божества легли в основу телемического ритуала поклонения Солнцу.

Стела должна была служить «напоминанием богам», что жрец (Анх-ф-н-Хонсу) в течение своей жизни исправно выполнял храмовую службу и был богоугодным человеком. Это напоминание должно помочь ему в том мире, а также сохранить о нём добрую память потомков здесь, в подлунном мире. Как можно заметить, «Стела Откровения» адресует нас к тем же самым идеям памяти и воскрешения, что и Аркан «Суд/Ангел» — «память» и «надежда на воскрешение», утверждение того, что человек жил во имя Бога и после смерти претендует на то, что божество вознаградит его вечной жизнью за прожитую в служении жизнь земную.

Согласно древнеегипетским представлениям, умерший человек, представший перед судом богов, прочитывал исповедь: *«Я не совершал несправедливостей против людей. Я не притеснял ближних. Я не грабил бедных. Я не делал того, что негодно богам и т.д.»*. И после этого взвешивался на весах истины. Его сердце не должно было быть ни легче, ни тяжелее истины. Это очень близкий концепт к идее христианского Страшного Суда, с той лишь оговоркой, что в Древнем Египте людей судили в загробном мире, так сказать, «по мере поступления», в то время как христианство добавило в данную модель эсхатологию, провозглашая, что будет конец света, и все будут судимы в один Судный День.

Но вернёмся к карте «Эон» Алистера Кроули и рассмотрим её отличия от древнеегипетской стелы, так как этот Аркан хоть и отсылает нас к образам «Стелы Откровения», всё же не является тождественным ей. Кроули предлагает нам взглянуть на сцену «Стелы Откровения» под таким

¹ О специфике древнеегипетских погребальных церемоний и их символики см. В.В. Солкин «Абидос: ступени к бессмертию».

углом, при котором мы сами оказываемся в роли жреца Анх-ф-н-Хонсу. И в этом скрыт не один, а целых два эзотерических жеста.

Первое — это личное обращение божеств к человеку. В сценах Страшного Суда прошлых эпох мы можем наблюдать лишь чужие примеры тех, кто спасается от кары и тех, кто низвергается в геенну огненную. Страшный суд был безличен, он обращался не к нам: люди в этих сценах были метафорами греха и праведности. Нам лишь указывали на неотвратимость возмездия, но самим нам как личностям там не было места. У Кроули же божественная инстанция, которая имеет право оценивать нас, обращается непосредственно к нам, а не через какой-то сторонний пример. Именно мы в данный момент стоим на том же месте, на котором некогда стоял жрец Анх-ф-н-Хонсу и произносил свою исповедь богам. Это недвусмысленный намёк на идею *возрождения прошлого* (через воскрешение ситуации, что была типична для Древнего Египта) но, одновременно с этим, ещё и демонстрация решительного перехода идеи загробного судилища на новый уровень: от обезличенных христианских сцен Страшного Суда, к непосредственному контакту с богами, обращающимися с карты «Эон» к нам и только к нам.

Второй важнейший момент — возможность ещё глубже понять, почему Кроули изображает на двадцатой карте Таро именно эпизод, заимствованный с погребальной стелы жреца Анх-ф-н-Хонсу. Дело в том, что при получении «Книги Закона» Кроули в какой-то мере отождествляется с реинкарнацией этого жреца. Да и сама ситуация возрождения древнеегипетских божеств на новом витке исторической спирали (на новом уровне их понимания, анахроничном, но от этого не менее глубоком) является идеальным примером действия Аркана «Суд/Ангел». Это не только воскрешение в Кроули жреца ушедшего культа, но и воскрешение древних богов, которым люди не поклонялись уже более тысячи лет.

Есть и ещё интересный момент, который уже нельзя отнести непосредственно к иконографии карты «Эон», однако он тесно связан с её интерпретацией. Дело в том, что с момента обретения «Книги Закона» через первоначальный контакт со «Стелой Откровения» Алистер Кроули провозгласил начало новой эпохи (нового зона), а значит именно карта, изображающая Страшный Суд (конец старой эпохи), должна была быть заменена на новую. Таким образом бала заменена ключевая парадигмальная модель, лежащая в основе образа Аркана, но без замены самого смысла карты, которая по-прежнему означает «смену парадигмы».

В прошлые века единственная смена парадигмы должна была произойти в момент конца мира, когда осуществится суд над праведными и грешными, и они перейдут в новый статус и новые обиталища. В нашу эпоху человек оказывается лицом к лицу с новым миром, и его самореализация и степень свободы «оцениваются богами ежечасно»: у нас есть возможность мгновенно отреагировать и измениться, а не просто принять свою участь на основе финального вердикта «Книги Жизни». Причём оценивается человек нового зона не по соотношению с раз и навсегда установленными запретами и требованиями, а по тому, насколько он смог реализовать



свою индивидуальность в конкретных условиях своего земного существования.

Все основные последователи Алистера Кроули взяли на вооружение предложенный им путь таротоической революции, однако, далеко не во всех телемических колодах можно найти на рисунке двадцатого Аркана что-то интересное. В случае с колодой «Таро Церемониальной Магии» (работы Лон Майло Дюкетта и Констанс Джин Дюкетт) на карте присутствует просто далеко не лучшим образом перерисованная копия «Стелы Откровения». Опасная ловушка, которую сумел избежать Кроули здесь сработала на все сто! Нам вновь предлагают **единую меру для всех** — сцену божественного суда в Древнем Египте, а не наше собственное предстояние перед богами. Как некогда сцена Страшного Суда, это всё не имеет отношения к нам лично, а значит, не выражает полноту идей нового эона и Телемы, как учения о реализации индивидуальной воли (внутренней звезды). Аркан «Суд/Ангел» сыграл с четой Дюкетт злую шутку. Из века в век

Рис. 85

на нём повторялось изображение Ангела с трубой, теперь на нём стали повторять изображение «Стелы Откровения». Образ поменялся, но смысл и способ его манифестации остался прежним.

Обратимся теперь к иному примеру телемической трактовки двадцатой карты Таро, не менее проблемному, чем вышеописанный случай, но более убедительному. Вероятно, единственная серьезная колода, которая в пределах двадцатого Аркана обращается к теме загробного суда напрямую — это *Via Tarot* (рис. 85). Наследуя идеи Алистера Кроули, эта версия Аркана также выдержана в «египетском ключе». Из «Таро Тота» заимствовано и наименование карты «Эон». Вверху, как в кроулианской колоде, мы видим изогнувшуюся богиню звёздного неба — Нюит и летящий крылатый огненный шар — Хадит. На этом сходство заканчивается. Если у Кроули основной идеей было сделать самого зрителя тем, кто проходит испытание на суде богов, то здесь мы — смотрящие на карту — являемся безмолвными судьями адепту, проходящему церемонию взвешивания его жизни на весах истины.

Лично мне такое радикальное смешение Арканов «Правосудие/Справедливость» и «Суд/Ангел» не нравится — так как оно лишает их той значимой самобытности, которая в них всегда присутствовала. Трудно не заметить и ещё один курьёз: на протяжении многих веков двадцатая карта Таро именовалась «Суд/Ангел», но никакой суд на ней не изображался. Но стоило лишь переименовать этот Аркан в «Эон» как на иллюстрациях к этому ключу Таро стала появляться сцена загробного суда!

Я не стану спорить с теми, кто, возможно, захочет стать на такую интеллектуальную позицию, из которой можно увидеть в этом рисунке не столько суд, сколько прохождение адептом важной инициации, решительного перехода из одного статуса в другой (из профанного мира в сакральный, к примеру). Да, конечно, всё это можно обнаружить на

этой картинке и даже более того, всё это отлично вписывается в смысловое пространство двадцатого ключа Таро. Но наличие на обеих картах («Эон»¹ и «Регулирование»²) в качестве центральных символов **весов**, а также **пера Маат** и **двух женских фигур по сторонам от весов** — всё это указывает на внутреннюю связь этих двух карт в понимании авторов колоды, а я такой прямой связи между данными Арканами не вижу. Не было её и в истории колоды Таро, как символической системы. Зачем в одной системе две разных карты, но с тождественным символизмом и значением?

Карта «Правосудие/Справедливость» — это карта баланса (затем и весы в качестве центрального символа), в то время как «Суд/Ангел» — это карта решительного перехода на новый уровень, когда никакие измерения (тем более выраженные через символику весов) не должны уже иметь место. Это трансгрессия к чему-то несопоставимому с тем, где мы находимся сейчас: невозможно сопоставить мир, оставляемый за спиной в Аркане «Суд/Ангел», с тем миром, в который мы через этот портал входим. Однако, если добавить к картинке из *Via Tarot* в качестве дополнительного изображения версию этой карты из колоды *Аппа. К Тарот*, то, вероятно, она не будет вызывать (по крайней мере у меня) такого отторжения, так как обогатится символикой **перехода** известной по мистериям древних.

В наши дни древнеегипетская мифология судилища душ именуется «Древнеегипетской Книгой мёртвых», что в корне неверно и вызывает ложные ассоциации. Историческое наименование этих текстов корректнее всего было бы перевести как «Книга выходящего к свету дня». Согласно представлениям древних, после прохождения инициатического испытания в загробном мире человек получал возможность выйти в подлинный свет. Схожую сцену мы наблюдаем на иллюстрации к двадцатому Аркану из *Аппа. К Тарот* (рис. 87). Если понимать **загробный суд, как процесс решительного перехода в новый статус**, то в таком ключе сцена судилища может быть осознана как проблемное поле двадцатой карты Таро, и тогда это будет не только исторически корректно, но и просто логично.

Пока человек жил, он пребывал в земной юдоли, вдали от мира богов, но после смерти он проходит обряд посвящения и выходит наконец-то в свет



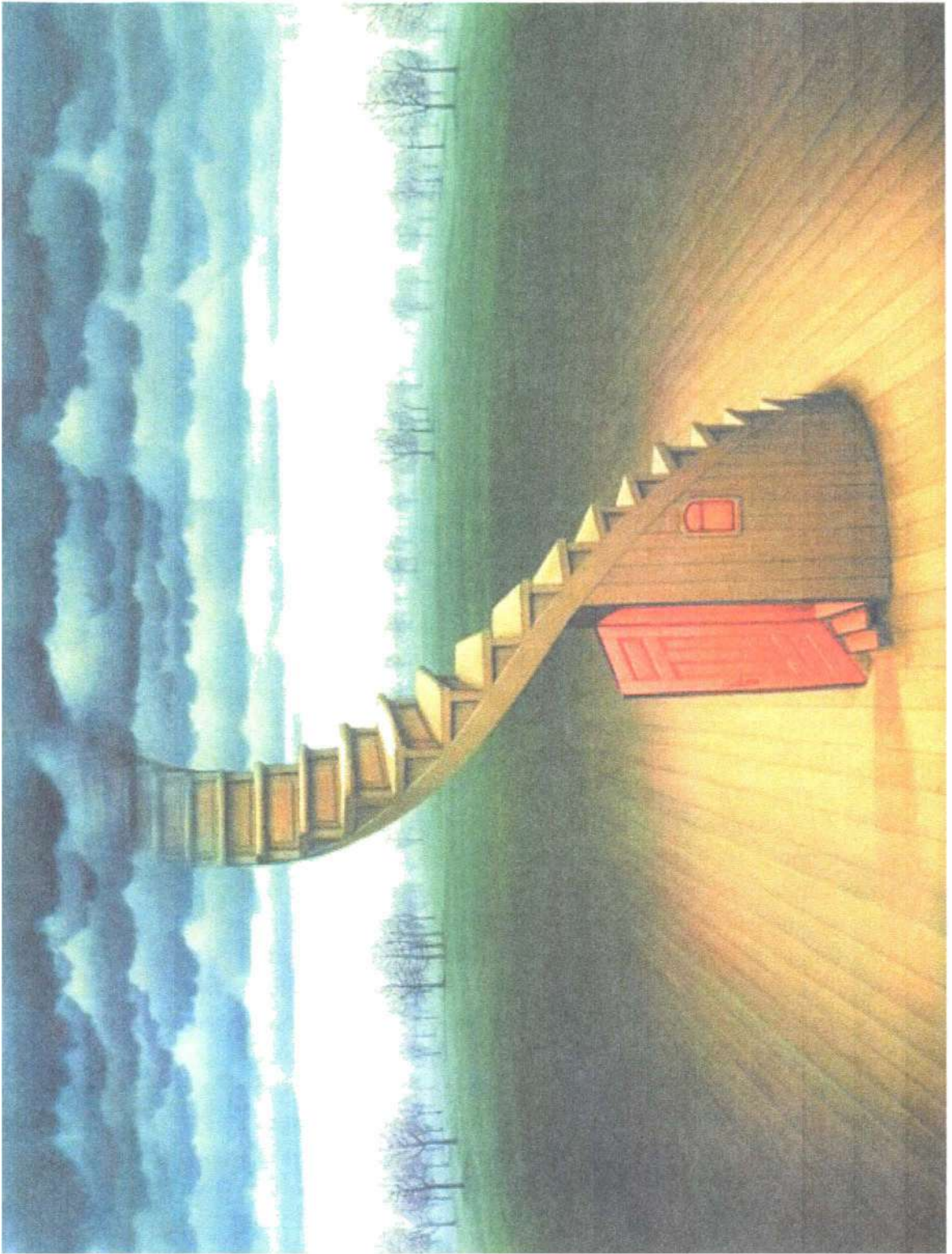
Рис. 86



Рис. 87

¹ Рис. 85.

² Рис. 86.



истинного Солнца, того, которое светит богам. Эта сцена напоминает мне платоновскую пещеру, выход из которой знаменовал бы возвращение к Миру Идей, к первичному состоянию идеальной гармонии и блага, о котором любили размышлять древние мудрецы.

Если забыть про то, что на суде в мире божеств человек будет взвешиваться и сопоставляться с истиной (насколько он ей соответствует), если забыть про то, что каждый получит на этом суде по заслугам (понесёт справедливую кару или воздаяние), то при таких условиях можно счесть этот суд за инициатический ритуал посвящения в высшие мистерии. Но с таким же успехом переход от земной жизни к жизни вечной можно было обозначить самым актом смерти и воскресения, как это было представлено на древних картах Таро.

Я люблю новации в области иконографии Арканов, но даже в интересных колодах художникам и эзотерикам не всегда удаётся развить архетипическую линию Триумфов на платформе современной нам реальности. Чаще всего они впадают либо в копирование того же самого, что уже многократно было, либо в чистый волюнтаризм — излишне небрежно нарушая границы проблемного поля Арканов. Сама по себе карта «Эон» из *Via Tarot*, как мне кажется, уводит зрителя далеко от проблематики этого Аркана, но если мысленно дополнить эту карту «выходом из платоновской пещеры» (или древнеегипетским «выходом в свет дня»), то, вероятно, она всё же будет нести основные черты ассоциативного ряда двадцатого ключа Таро, а путаница с символикой может стать ещё одной возможностью напомнить себе, чем же всё-таки по существу отличаются карты «Регулирование» и «Эон»!

На мой взгляд, только один оккультист, обратившийся к созданию колоды Таро после Кроули, сумел выказать себя подлинным духовным наследником мастера. Это современный эзотерик Акрон и его колода *Der Akron Tarot*. Акрон пошёл не просто по пути обновления карты, как это сделал некогда Кроули, но и по пути ещё одного её переименования. И на самом деле это весьма симптоматично. В начале XX века (1904) Кроули провозглашает новый эон. В начале XXI века (2004) в эпоху быстрого интернета Акрон ничего уже не провозглашает, а просто ещё раз переименовывает двадцатую карту Таро, на этот раз уже из «Эона» в «Морфогенез» («Формообразование») и отсылает нас к сложным процессам самоорганизации как материи, так и культуры, языка и т.д.

Кроули как модернист верил в новое будущее¹, Акрон, живущий в эпоху метамодерна, обращается к идеям мутации, интегративности, сложно переплетённых временных линий, а не к вектору, направленному «вперёд и только вперёд». Однако, как бы это парадоксально не прозвучало, именно Акрону удалось перенять кроулинскую эстафету в том, чтобы колода

¹ Обсуждая карту «Эон», Кроули писал: «Рождение нового эона, по-видимому, сопровождается централизацией политической власти и сопутствующими этому процессами: развитием новых средств транспорта и связи, общим прогрессом в области философии и науки и ростом потребности в консолидации религиозной мысли». Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 171.

соответствовала духу эпохи, а не механистично копировала предшествующие образцы или вовсе была лишь субъективной формой высказывания её автора.

В «Книге Тота» Кроули начал описание Аркана «Эон» следующей фразой: *«В этой карте пришлось полностью отойти от традиции её изображения — но лишь для того, чтобы традиция эта продолжалась, а не умерла»*¹. С таким же успехом данную цитату можно бы было сделать девизом для новаций Акрона, которые он сумел реализовать в начале XXI века.

Рассмотрим двадцатую карту Акрона. Начать, вероятно, стоит с того, что её изображение само по себе не является автономным. Образ, представленный на карте, — это аллюзия на работы художника позднего Ренессанса и эпохи маньеризма Джузеппе Арчимбольдо (1526 или 1527 — 1593). Именно этому живописцу принадлежит доведение до предела возможного метода построения сложноорганизованных фигур из более простых. Он создавал портреты людей из плодов, предметов интерьера, книг, животных и птиц и т.д. Искусствоведы до сих пор спорят о том, с какой целью это было сделано. Шутка ли это или за этими изображениями стоит какая-то философия? Не претендуя на истину в последней инстанции, я лишь выскажу своё мнение в контексте связи творчества этого живописца с картой «Морфогенез» Акрона.

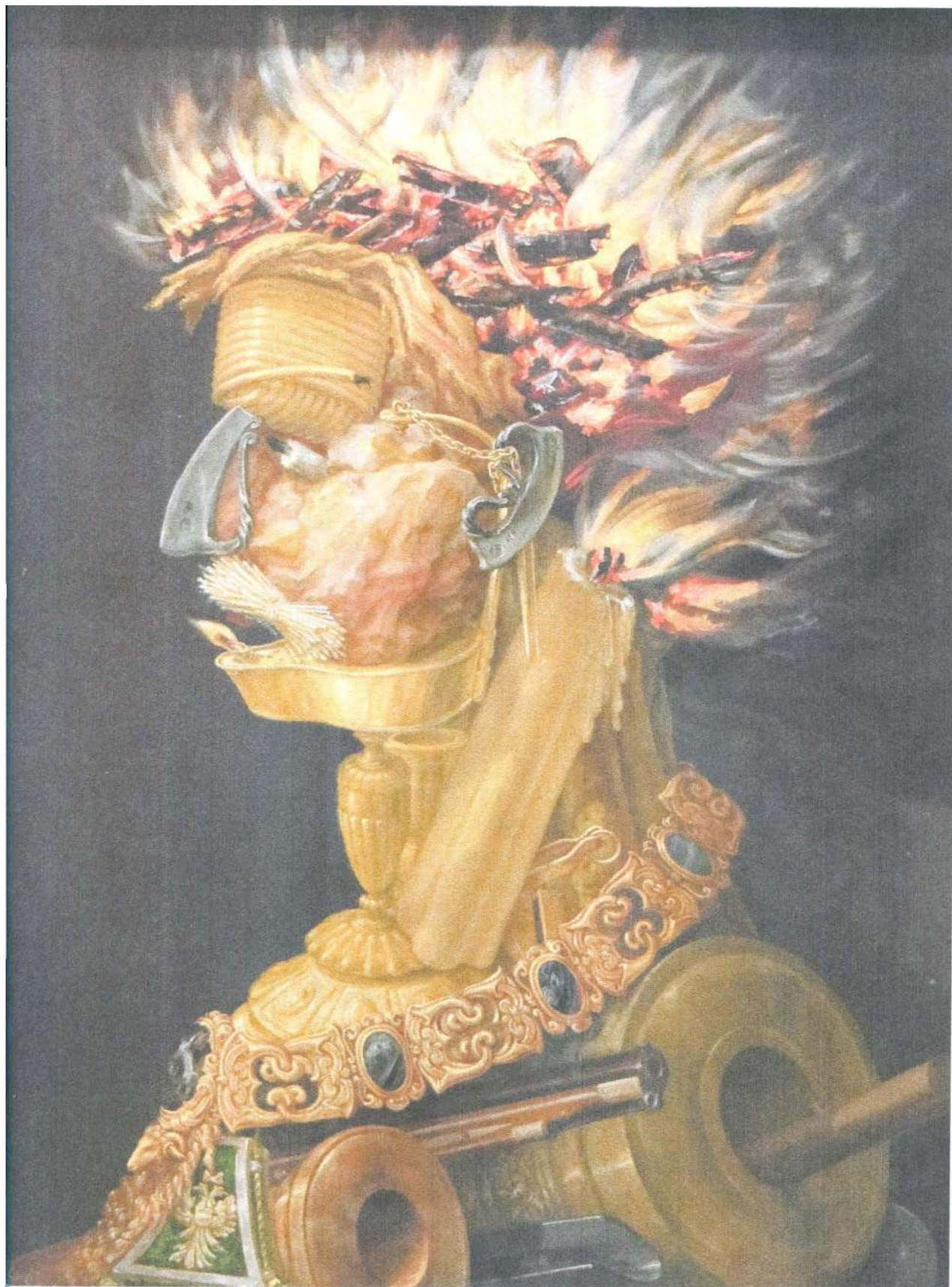
Арчимбольдо демонтировал нам тотальную взаимозависимость *всего и вся*. Он показывал своими портретами, что человек есть лишь сгущение тех идей, предметов, ситуаций к которым он устремлён в своей жизни. Библиотекарь, к примеру, состоит из книг, юрист — из бумаг делопроизводства и, конечно же, каждый из нас состоит из того, что он ест — рыбы, птицы, овощей, фруктов и т.д. Но зонами «сгущения» являются не только люди, но и представленные в виде антропоморфных фигур идеи, такие как **стихии** или **времена года**. Они также, как и люди, состоят из определённого числа предметов-маркёров, которые могут встречаться в мире и по отдельности, но организованные вместе, создают нечто большее, чем просто сумму элементов. Всё это очень близко проблематике двадцатого Аркана, так как данная карта демонстрирует идею связанности прошлого, настоящего и будущего, но в то же самое время и идею разрыва, несводимости нового качества лишь к сумме породивших его ситуаций.

Если сравнить Аркан «Морфогенез» Акрона и картину Арчимбольдо «Четыре элемента. Огонь» 1566 г. (рис. 88), то окажется, что между ними много общего как на уровне архитектоники, так и на уровне философии. В обоих случаях мы видим антропоморфную фигуру, составленную из ассоциирующихся друг с другом элементов. В случае с Арчимбольдо это стихия огня, во всех проявлениях. Пламя и угли вместо волос персонажа. Огниво вместо носа и уха. Фитиль вместо лба, а свеча вместо глаза.

Но здесь присутствуют ассоциации с огнём и более высокого порядка, к примеру, шея персонажа украшена цепью Ордена Золотого Руна (хорошо просматривается даже голова золотого Овна на этой регалии). Это и подношение Габсбургам², подчеркивающее их величие (ведь Огонь —

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 169.

² Традиционно великим магистром Ордена Золотого Руна был глава именно этой династии.



это высшая и самая чистая из четырёх стихий), но, в то же самое время, и обращение к астрологической мифологеме — Овен как манифестация огненного начала в Зодиаке. Символика Священной Римской Империи (двуглавый орёл) также отсылает к огню, как воле, благородству и богиозбранности, а не к физической плазме как таковой.

Художник пытается показать то, как из отдельных вещей формируются сложные комплексные концепты, одним из которых является и человек, а точнее — люди. Согласно этой идее, индивидуальное — это лишь компиляция, выборка из наличествующего, а не нечто принципиально новое. Как из обыденных отдельных предметов на портретах Арчимбольдо складываются неповторимые фигуры людей, так и в окружающем нас мире сумма включённых, инкорпорированных нами знаний, привычек, типов поведения и т.д. не является тождественной им по отдельности, а превосходит их. Количество переходит в качество и порождает нечто новое, что можно назвать личностью. Карта «Морфогенез» Акрона (рис. 89) демонстрирует эти же идеи, но в современной нам эстетической парадигме.

Человек на карте собран из старья. Это аллегория прошлого. Все мы есть порождение прошлого, его отдельных, зачастую случайных фактов, некогда нравившихся нам предметов, мест или идей. В нас присутствуют и животные инстинкты (обозначенные псом, привязанным к голове персонажа), и архетипические, нематериальные силы (отмеченные справа и слева оранжевыми языками пламени, парящими у головы антропоморфной фигуры).

В персонаже с этой карты (как и в любом из нас), кажется, нет совершенно ничего индивидуального — он просто составлен из большого количества предметов и идей, которые его окружают. К примеру, все мы пользуемся речью. Мы отстаиваем свою точку зрения. Мы признаёмся в глубоко личных чувствах и переживаниях. Мы осознаём себя и своё место в мире посредством речи. Но сколько в нашей речи есть индивидуального начала? Нисколько. Это просто сумма уже наличествующих слов, формул, ассоциативных моделей и культурных кластеров. Но что же делает нас уникальными? Есть ли вообще у нас право притязать на какую-то уникальность? Да, есть. И уникальными нас делает наше местоположение в пространстве и времени, которое, притягивая к себе идеи, предметы, ситуации и т.д., организует их в неповторимую систему, называемую нами словом «Я».

Никто не может сказать то же самое, что и вы, находясь с вами в то же самое время в том же самом месте — данную фразу стоит понимать буквально — то есть в идентичном месте, ни в шаге от вас, ни через секунду, но точно в том же самом месте-времени с точностью до атома. Таким образом, как бы это ни прозвучало шокирующе, наша неповторимость, наша уникальность не противоположна всему тому, что есть в мире, а, напротив, включена в него. Чем в большей степени мы это признаём, тем больше можем включиться в процесс «морфогенеза».

Когда мы перестаём видеть в окружающем мире угрозу для нашего «Я» как центра индивидуальности, именно тогда мы можем выйти на новый уровень и интегрировать в своё «Я» несоизмеримо большее количество *всего и вся*. Мы «переходим порог» и перестаём бояться растворения, так как это растворение



на самом деле просто невозможно! Человек утрачивает своё «Я» не тогда, когда он вбирает в себя слишком много от окружающего мира, не тогда, когда перестаёт чувствовать себя отделённым от потока бытия, а лишь тогда, когда граница между человеком и универсумом оказывается слишком прочной. «Я» такого человека в какой-то мере тоже не пропадёт и не растворится, но станет хилым и истощённым (так как отказывается включать в себя окружающий его контекст, вмещать в себя архетипические силы, идеи и концепты, отстаивая свою независимость). Оно превратится в тщедушный комочек неоформленного материала, который ввиду того, что его сложно разглядеть, будет производить впечатление утраты индивидуальности, в то время как «индивидуализма» (то есть негативного настаивания на отделённости своего «Я» от мира) там как раз более, чем достаточно. Так что подлинное стремление к индивидуальному началу может происходить лишь наперекор «индивидуалистическим» тенденциям, направленным на отгораживание от бытия.

Родственная идея (хотя, возможно, и менее наглядно) представлена на двадцатой карте Старшего Аркана в Таро Германа Хайндля (рис. 90). Внизу карты обозначены три или четыре первостихии¹ с особым акцентом на огонь и воду. Наверху же карты мы видим аллегорические фигуры прошлого, настоящего и будущего. «Былое» обозначено разлагающейся плотью, «текущее» время — живым глазом, следящим за тем, что происходит сейчас, а «будущее» — ребёнком в утробе.

Перед нами концепция Аркана, схожая с той, что мы разбирали относительно карты из Таро Акрона. Это динамическое единство, связь между прошлым, настоящим, будущим и всеми силами, пульсирующими в этом мире. Впрочем, у Хайндля есть и своя «изюминка» в трактовке

данного Аркана. Он ставит в соответствие этой карте руну *Перт*. Название руны связано с *грушевым деревом* — символом роста и единства корня, ствола и плода, а сама руна имеет корреляцию с женскими тёмными богинями — норнами, объединяющими прошлое, настоящее и будущее.

В англосаксонской рунической поэме эта руна имеет отношение к игре, а возможно и к жребию — то есть к случайности, как закономерности и связи между временем и пространством. Если в предшествующих Арканах («Умеренность», «Звёзды» и «Луна») мы сталкивались с идеями «настоящего», «будущего» и «прошедшего» порознь, то интегративная сила



Рис. 90

¹ Воздух на этой карте не представлен, но нет никаких основания предполагать, что в этом пейзаже он может каким-то образом отсутствовать. Воздух есть как данность, а наличие ветра на этой карте можно предположить по целому ряду мелких деталей — от трепещущего пламени нисходящих огней, до бури в небесах и гнувшихся деревьев на земле. Не изображая ветренные потоки воздуха буквально, автор всё же создаёт такое художественное пространство, в котором ветер (в эзотеризме фактически тождественный воздуху как стихии) ощущается суггестивно.

двадцатого Аркана способна переплавить как в горниле их все воедино. И тогда из прошлого, настоящего и будущего получается не сумма времени, но совершенно новое качество, а именно — **вечность**.

Примечательным кажется и то, что в центр композиции карты Хайндль помещает фигуру ребёнка, как символ потенциального индивидуального «Я». Таким образом, карта может быть прочитана как случайное формирование нашего индивидуального начала через притяжение всего, чем насыщена наша эпоха, через контекст нашего существования, локальный и временной. Но, как ребёнок на карте не является автономным, а связан с питающей его пуповиной, также и каждый из нас является лишь частью мира, включённой в его утробу, выйти за пределы которой нам не дано.

Ещё одну совершенно особенную версию Аркана «Суд/Ангел» находим в колоде Гигера/Акрона «*Baphomet. The Tarot of the Underworld*» (рис. 91)¹, где герой (он же созерцающий картину зритель) представлен как игрушка тёмных сил, всегда готовых судить его по своим собственным меркам, которым нет числа. Как и в «Таро Тота» Алистера Кроули таинственные персонажи на карте обращены лицом к нам — смотрящим на эту картину, что активно включает нас в действие, разворачивающееся в пространстве Аркана.

Можно рискнуть предположить, что картина пытается донести до зрителя достаточно простую, но страшную мысль: человек — это иллюзия, порождённая его «демонами». Каждый из нас во многом создан теми силами и интенциями, которые мы не видим и никогда не сможем понять. В этом есть что-то родственное идее неосознаваемого синкретизма, глубинного смешения *всего и вся*, находящегося в процессе тотального метаморфизма — процессе изменений, который меняет форму с одной на другую, ранее, чем любая из них успеет окончательно оформиться. Это родственно силам, сопрягаемым с древними хаотическими богами и богинями, наподобие Тиамат. Здесь Гигер/Акрон подходят почти вплотную к изнанке Аркана



¹ В основу карты положена картина Г.Р. Гигера «Влад Цепеш» (1978).

Рис. 91



Рис. 92



Рис. 93

«Дурак/Шут»: к хтоническим метаморфозам теневой, бессознательной части человеческого бытия.

Мы видим на изображении чудовищные образы, каждый из которых готов судить нас (ведь название карты «Суд»!). А судить, разве это не значит «оценивать по себе»? В таком случае хотим ли мы признания (одобрения) от этих тварей или желаем лишь того, чтобы они исчезли без следа? Я уже многократно писал, что «Суд/Ангел» всегда был не столько картой суда, сколько Арканом перехода, испытания. Монструозную картину Гигера можно истолковать как изображение Стражей Порога, через которых нужно решиться пройти. Это безобразные порождения нашей собственной Тени, которых нужно признать в себе и лишь тогда возможно будет «возродиться» и вступить в поединок с их влияниями.

Весьма примечательно, что инфернальные образы чудовищ на самом деле отсылают к различным фигурам из массовой культуры и высокой живописи XX века. Название же картины «Влад Цепеш», вероятно, намекает на идею того, что следует «посадить эти сторонние влияния на кол», осознать их, а значит закрепить — то есть сделать менее опасным. Из огромного количества культуральных параллелей на этой карте приведу всего один пример: женская фигура с входящим в неё фаллосом (рис. 92) — это переосмысленная цитата из известной работы Сальвадора Дали «Юная девственница, содомизированная рогами собственной непорочности» (рис. 93). Безусловно, Гигер, с одной стороны, демонизирует заимствованный им художественный материал, но, с другой стороны, именно благодаря вторичному воспроизведению уже созданных кем-то образов (а на картине Гигера их не мало), автору удаётся перешагнуть через некий «порог» и выйти на новый уровень рефлексии современной ему жизни. То есть «демоны духа времени» оказываются не только тем, что следует преодолеть, но так же и тем, благодаря чему возможно само развитие как таковое.

Карта «Суд/Ангел» из данной колоды является одной из наиболее новаторских и ярких версий этого Аркана. Она прекрасно иллюстрирует вскипающую чёрную волну, которая поднимается в человеческих душах в начале всякого серьёзного перерождения. Но далеко не все авторы, создающие современные колоды Таро, обращаются к тотальному перепродумыванию композиции двадцатого Аркана, ведь чтобы привести

нечто новое в толкование карты, необязательно полностью отказываясь от классической иконографии, известной по старинным картам «Суд/Ангел». Одним из великолепных примеров «консервативного обновления» является двадцатая карта из *Universal Tarot Salvador Dali* (рис. 94).

Наиболее интересными деталями, ранее не присутствовавшими на этом Аркане, выступают фигуры бабочек. Дело в том, что через символику бабочки Дали удаётся установить взаимосвязи с двумя другими Арканами своей колоды: «Влюбленный» и «Дьявол». Однако, если в тех картах бабочки были представлены по одной, то здесь их сразу несколько. Это может навести на мысль, что Аркан «Суд/Ангел» трактуется художником как сумма шестого и пятнадцатого Арканов. И действительно, если рассмотреть лиминальное (пороговое) состояние карты «Суд/Ангел» с этой точки зрения, можно осознать её как проявление решительного **выбора** (VI) в сторону **инобытия** (XV). Единственное, с чем я не смогу согласиться в этом утверждении, так это с тем, что на карту третьего септенера можно как-то повлиять индивидуальным выбором. Трансгрессия перехода из одной парадигмы в другую, происходящая в двадцатом Аркане, не подчиняется воле человека (но, возможно, наш волевой выбор в сторону такого нечеловекообразного миропорядка, способен хотя бы перевести нас к большему пониманию пространства этого Ключа Таро).

Дали удаётся изящно связать на карте земной мир с небесным (через трубу ангела, упирающуюся в голову Христа), а также три времени: прошлое (ренессансная картина погребения Христа), настоящее (силуэты мужчины и женщины по краям карты, выполненные в традиционной для Дали манере и имеющие автобиографический характер) и будущее (ангел Страшного Суда, который вострубит в конце времён).

Рассмотрим ещё одну колоду *Barbara Walker Tarot*, в которой несмотря на то, что композиция карты «Суд/Ангел» (рис. 95) не выходит за пределы совершенно традиционных изображений, умело вплетена параллель с Арканом «Луна» (рис. 96), отсутствовавшая в более ранних колодах. Здесь местом действия Аркана «Суд/Ангел» оказывается обратная сторона пространства карты «Луна». Совершив переход из жизни в смерть — через сторожевые башни «Луны», человек воскресает, повинуясь призыву небес на карте «Суд/Ангел».



Рис. 94

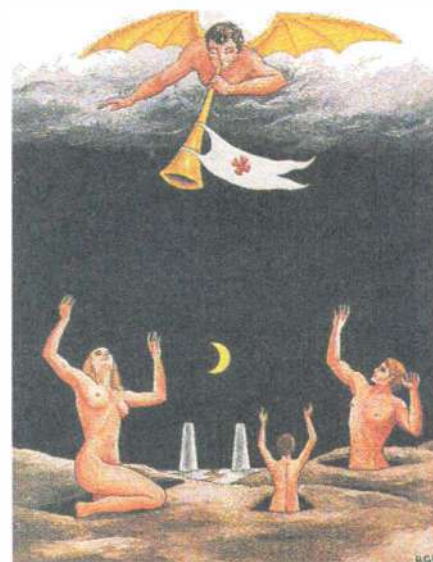


Рис. 95



Рис. 96

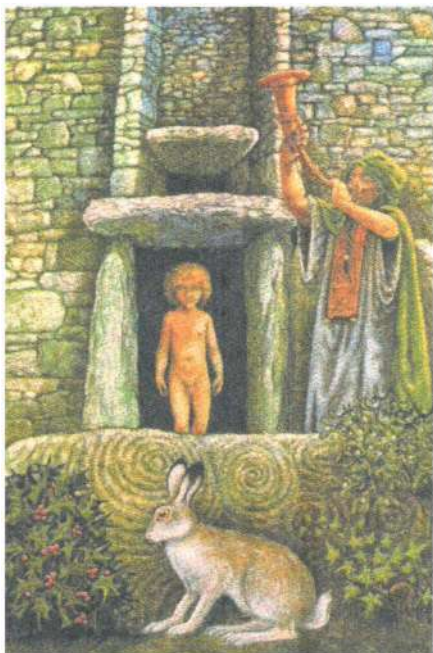


Рис. 97

Он оставляет за своей спиной страшный путь между белыми башнями пограничного пространства, а некогда доминирующая полная луна сменяется на карте «Суд/Ангел» растущим месяцем, возрождённым к новой жизни.

Ещё один прекрасный вариант этого Аркана, представленный в виде выходящей из пещеры человеческой фигуры, находим в колоде *Druid Craft* (рис. 97). Здесь есть отсылка к древним колодам — присутствует рог (труба) как священный инструмент инициации. Есть выходящий из пещеры древнего храма или гробницы мальчик (аналогичный восстававшим из кенотафов мертвецам колод прошлого). Но в отличие от старых колод, символизм карты не ограничивается лишь представлением воскресения человеческого тела под зов трубы предвечного. Здесь можно увидеть и выход к свету дня, после инициации смерти и возрождения (как это было нами рассмотрено на примере древнеегипетской мифологемы), и три уровня бытия, выстроенные в

иерархическом порядке: животное (внизу карты), человек (в её центре) и незримое божество (находящееся за пределами изображения, но на его присутствие намекает храм за спиной мальчика и трубящий во славу богам — рог жреца). А извечный парадокс двадцатого Аркана — это радикальное смещение граней бытия здесь можно обнаружить в том, что тот самый бог, которого тщетно ищут в вышине, на самом деле присутствует внизу в виде кролика — тотемного животного, духа хранителя, который оказывается одновременно и тем же самым обычным зверем, и чем-то несоизмеримо бóльшим, связанным с мифом рода и сферой Духа, лежащей за пределами чувственно осязаемой вселенной.



В Старшем Аркане Таро есть четыре карты, так или иначе связанные с идеей времени: «Отшельник/Время», «Колесо Фортуны», «Суд/Ангел» и «Мир». Причём время входит в смысловое поле этих Арканов не как точка их совместного пересечения по смыслу, но в виде четырёх автономных концепций. Аркан «Отшельник/Время» (некогда именовавшийся *tempo*) предлагает нам самую привычную идею времени — время как вектор, в контексте человеческой жизни, направленный от юности к старости. Это время, которое так любили использовать морализаторы всех времён — утекающее время наших дней, стремительно угасающая жизнь, покидающая наше тело, как песчинки в песочных часах. Это время, которое противопоставлено Вечности. Время как самая разрушительная сила во Вселенной, которой неподвластна лишь Вечность божественной благодати и Духа, порождённого божественной волей. Согласно этой концепции, Время есть высший судия в **подлунном мире**, но оно же — лишь иллюзия в

вечном мире (обратиться к пределам которого и призывали религии самых разных народов).

Совсем другая концепция времени представлена в Аркана «Колесо Фортуны» — время как непрерывно повторяющийся цикл. Это сакральное время, где год за годом разворачивается одна и та же мистерия: рождение, зрелость и умирание Солнца с его последующим воскресением. Такое время можно найти в языческом *колесе года* или в закреплённых за определёнными временными точками ежегодных празднествах христианства. Здесь бег времени понимается как кажимость. Это время, в котором мы не отдаляемся от изначальной священной мистерии, а вновь и вновь разыгрываем её так, как будто бы она происходит сейчас. Помимо этого, в амплификационный ряд «Колеса Фортуны» входят и любые другие повторяющиеся временные циклы: дневной солнечный цикл, месячный лунный цикл, годичный цикл пробуждения и засыпания природы, а также планетарные и зодиакально-астральные циклы — столь же стабильные с нашей, человеческой точки зрения, как и ежедневный восход и закат Солнца.

Едва ли не противоположную интерпретацию времени предлагает нам последний пронумерованный Ключ Таро — карта «Мир». Здесь мы можем лицезреть время как данность, как представленность *всего и вся* в единовременности. Кур де Жебелен именовал именно эту карту Арканом времени. Однако я считаю, что эта карта может быть Арканом времени лишь с точки зрения божественного сознания, так как человеку ощутить время как Вечность в обыденном опыте не дано, а карта «Мир» так или иначе является картой свершения и картой вечности. Время этой концептуальной модели — это время, отменяющее векторное развёртывание, представленное в «Отшельнике/Времени», а также циклический бег, наблюдаемый в «Колесе Фортуны». Здесь время — это «танец статуи», красота движения, застывшая навсегда, когда «времени уже не будет». В этом Аркане всё, что было, есть и грядёт трактуется как то, что на самом деле — лишь исчерпанная полнота божественного бытия — вечное ЕСТЬ.

Но какую же идею времени нам предлагает Аркан «Суд/Ангел»? Что можно ещё добавить к вышесказанному? Двадцатый Аркан выражает время, возможно, в наиболее сложной для понимания форме — он предлагает взглянуть на время, как на **размыкание** вектора «Отшельника/Времени» или **разрыв** временной петли «Колеса Фортуны». Карта «Суд/Ангел» это всегда анахронизм, при котором изменения происходят за счёт присутствия «иного времени»: чаще всего прошлого. Вторжение «иного времени» в спокойное течение простого времени (векторного или циклического) радикально переводит настоящее в *новое будущее*, которое нельзя было предсказать до наступления этого разрыва. Именно этот тип вторжения анахронизма в степенное течение предсказуемого времени мира причин и следствий можно отнести к Аркану «Суд/Ангел». Безусловно, что всегда имеет место переход количества в качество, но качество, которое знаменует собой новую парадигмальную установку, оказывается невозможно предсказать из предшествующей парадигмы, которая была до наступления разрыва. В этом заключается уникальность данного Ключа Таро.

Девятый и десятый Арканы предлагали нам время либо как незамкнутую линию (VIII), либо как замкнутый, постоянно воспроизводимый цикл (X). Двадцатый и Двадцать первый Арканы стоят на совершенно иных основаниях. В одном случае, это время как Вечность (XXI), где уже всё свершилось и всё, что кажется текущим и движущимся, «движется» в установленном, предсказанном направлении, так как движение — это лишь иллюзия нашего сознания, не способного схватить вечное в едином моменте. В другом случае (XX), мы имеем дело со временем как разрывом, минимальной временной точкой, которую даже невозможно выразить в единицах измерения. Эта точка-разрыв прямо противоположна Вечности, так как всегда предполагает неизвестность: переход на такой уровень, который никак нельзя было ожидать до этого. С человеческой точки зрения более высокую октаву занимает именно это время как разрыв, способное перевести наш мир из одной Вселенной исчерпанного и предсказанного времени, в другую. Но с точки зрения божественного сознания, все эти переходы между потенциальными ситуациями и радикальными сменами парадигм, эпох, эонов на самом деле представлены в виде завершённой схемы, пусть и с бесконечным количеством вариантов внутри каждого события. Для Абсолюта, если он действительно является Абсолютом, время — это Вечность Аркана «Мир»: это время в чём-то схожее с идеей «ничто» карты «Дурак/Шут».

Сатурнианское время карты «Отшельник/Время» в общем-то понятно каждому — это диалектический процесс естественного старения, угасания, разрушения под действием времени, но помимо прочего, это также и накопление мудрости, а также осознание самого себя, своего истинного «Я».

Циклическое время карты «Колесо Фортуны» лучше всего может быть понято теми, кто ежегодно отмечает религиозные праздники. Это время сакральное, повторяемое год за годом в мистериях и церемониях религий и культов всех времён. Время Аркана «Мир» — значительно сложнее для понимания. Это время философское, его невозможно прожить (разве что в мистическом экстазе). Это воплощённая в едином миге бесконечность — Вечность, «отлитая в камне», в которой уже есть всё, что было, есть и будет, как в «Книге Жизни» из апокалиптических видений. Но самым сложным для восприятия, как мне кажется, является концепция времени, представленная в Аркане «Суд/Ангел», так как время в этой карте практически неуловимо — оно воплощено не столько порядком, сколько нарушением оно, разрывом, вторжением чего-то, чему по логике циклического или векторного времени здесь не место. Осложняет понимание этого типа времени ещё и то, что ключевыми смысловыми паттернами данного концепта являются как **возвращение/возрождение**, так и **переход на принципиально новый уровень**, выход к чему-то такому, чего раньше никогда не было.

Тем, кто обращается к картам Таро впервые, обычно эти два значения, в равной мере присутствующие в смысловом поле Аркана «Суд/Ангел», кажутся взаимоисключающими и не сводимыми к какому-то единому основанию. Однако это не так. Если погрузиться в проблемное поле

карты чуть глубже, то можно понять, что между возрождением чего-то и переходом на новый виток спирали на самом деле не пролегает бездна. Даже на изображении карты «Суд/Ангел» в подавляющем большинстве старых колод можно встретить обе эти идеи, представленные в равном объёме. На типичной композиции этого Аркана мы видим воскрешённых людей — то есть ситуацию возрождения прошлого в настоящем (так как прямо на наших глазах воскресают некогда жившие люди). Но, помимо этого, мы также видим сцену начала Страшного Суда — призыв трубы предвечного, которая знаменует собой переход на качественно новый уровень — тот уровень, которого ещё никогда не было. Так что по крайней мере на уровне мифологического пространства противоречия между возрождением и переходом на новый уровень нет.

Как мне кажется, если умело применить эту модель к нашей обыденной жизни, то никакого противоречия там тоже не возникнет. Когда мы неожиданно начинаем проявлять черты характера и поведенческие модели, типичные для кого-то из наших старших родственников (особенно это интересно, когда мы их даже не знали), такую ситуацию можно рассмотреть, с одной стороны, как возвращение чего-то, что когда-то отмерло, но, с другой стороны, для самих этих поведенческих моделей это переход на принципиально новый уровень — вторгаясь в нашу жизнь, они реализуют себя в новом временном пространстве, в иной эпохе, но главное, теперь они в полном смысле слова **виртуальны** — так как не сформированы в условиях жизненного опыта конкретного человека, но, возрождаясь в нас, обретают своего рода автономию и вовлекают в свою реализацию людей, не задействованных в формировании этих моделей.

Вот вам и снятие всяческих противоречий Аркана «Суд/Ангел», хотя и не простое для осмысления, но зато достаточно ясное для того, чтобы уметь работать с его энергиями. Конечно, отследить столь многоуровневые процессы в нашей собственной жизни не так просто. Более того, я не утверждаю, что эта карта после прочтения всего вышеизложенного окажется простой для понимания и тем более для её проживания. Но я бы сразу хотел указать на тот факт, что в картинке классической версии Аркана «Суд/Ангел» скрывается ответ на большинство вопросов, обращённых к её проблематике. Неудивительно, что название и композиция Аркана не менялись на протяжении столетий — противоречие, заложенное в данном Аркане, исчерпывающе выражено именно через эту иконографию и для того, чтобы предложить что-то новое, нужно как минимум хорошо усвоить то, что было заложено в карте с момента рождения Триумфов.



Аркан «Суд/Ангел» является шестым в третьем септенере, а значит генетически связан с другими **шестыми** картами, первых двух седмиц: «Влюбленный/Выбор» и «Смерть». Все три Аркана отсылают нас к определённого рода радикальными изменениями, но раскрывают их в

совершенно различном ключе: субъективном (VI), на уровне взаимодействия с миром (XIII) и, наконец — на уровне мира как такового (XX).

В пределах нашей человеческой «личины-маски» (VI) такие изменения — это «выбор», «решение», «возможность сотворить себя в соответствии со своей волей». Оказавшись в ситуации выбора, человек решает, что для него важно, а что нет (или же вовсе отказывается от выбора, что тоже является решением). Эта ситуация демонстрирует нам **кто** такой этот человек. Это радикальное изменение происходящее прежде всего на внутреннем уровне: так как такой выбор имеет отношение не столько к каким-то проявлениям человека во вне, сколько прежде всего к глубинным процессам его самоидентификации. Это внутренняя точка отсчёта, революция, совершающаяся в самом сердце таинства личности.

Переходя во второй септенир, свободный выбор трансформируется в вынужденные изменения Аркана «Смерть». Здесь мы попадаем в ситуацию, когда оказываемся в подчинённом положении: что-то уходит из нашей жизни, отмирает, и нам нужно научиться это отпускать, уметь расставаться с тем, что больше не работает. Это сложно и имеет отношение уже не только к нашему внутреннему миру, но и к внешнему, который оказывается определяющим, ведущим. Нам может что-то быть очень близким и ценным, но оно удаляется из нашего бытия и не в наших силах это вернуть. Уровень такого рода изменений находится между человеком и окружающим его миром, и именно этот уровень, вероятно, самый болезненный для проживания.

Когда же радикальные изменения переходят на третий септенир и становятся картой «Суд/Ангел», они реализуются во внешнем по отношению к человеку пространстве. Да, оно касается и человека тоже, но не имеет отношения именно к нему напрямую: оно всегда обладает объективными чертами. Это может быть смена эпохи, слом научной или религиозной парадигмы, незаметное для нас обновление через жизненные испытания и невзгоды, которые мы претерпеваем и т.д.

В Аркане «Смерть» у человека мог умереть близкий, или могла быть потеряна какая-то очень любимая и ценная вещь — и в том, и в другом случае нужно было принять этот факт и идти дальше. В Аркане «Суд/Ангел» акцент смещён на внешний уровень: на то, что даже когда мы этого не замечаем, мир меняется, и мы оказываемся в новых отношениях, иных чем были прежде, и эти новые отношения обновляют нас самих, хотим мы этого или нет (так как мы тоже часть этого мира). Конечно, когда мы говорим о перерождении — почти невозможно чётко отделить уровень личный от уровня объективной реальности, но разницу между активной позицией выбора (VI), пассивной позицией «отпускания» (XIII) и позицией выхода на новый уровень в новом качестве (XX) мы всё же можем понять. Последняя ступень включает в себя обе предшествующие и превосходит их.

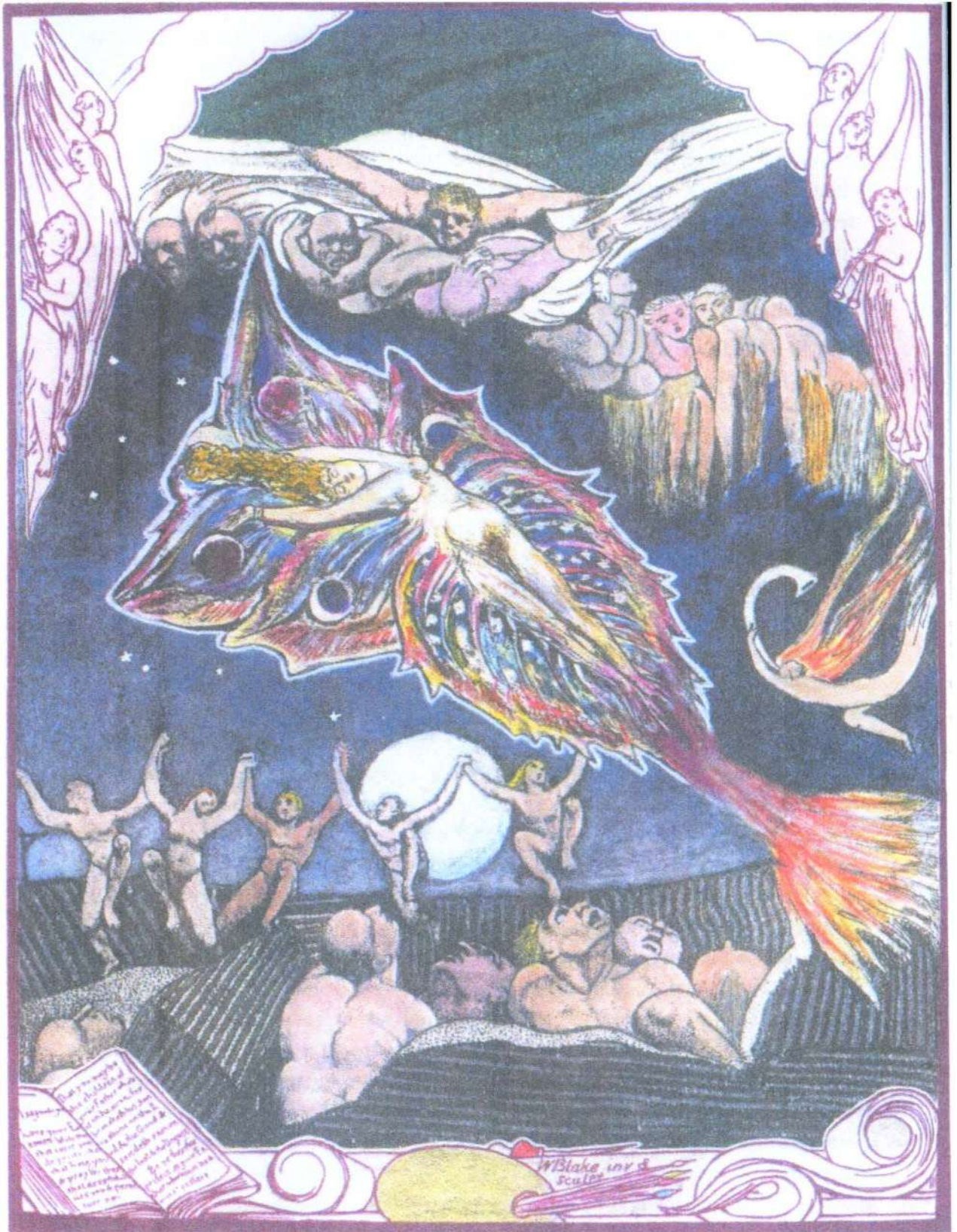
Приведу пример. Представим себе человека, который разрывается между двумя полярными точками — это могут быть разные виды профессиональной деятельности, разные религиозные модели или разные люди, которых он любит. Выбор карты «Влюбленный» — это,

как правило, категоричное решение в пользу одной из сторон описанной выше ситуации. Но как только совершается такой выбор, сразу же на другом уровне появляется Аркан «Смерть». То, что мы не выбрали, должно теперь отмереть, уйти из нашей жизни, угаснуть. И это уже намного более длительный процесс. Более того, процесс такого рода может всегда прорваться назад и обнулить действие предшествующего выбора — то есть мы можем вернуться к тому, с чего начали.

Однако, третья ступень этой мистерии — таинство Аркана «Суд/Ангел» — может состояться лишь в том случае, если выбор (Аркан «Влюбленный») и угасание того, что было отброшено (Аркан «Смерть») перейдут на новую ступень. Если человек отказался от какой-то профессиональной деятельности во имя того, чтобы уделять больше времени творчеству, к примеру, то описано через Аркан «Суд/Ангел» это может быть лишь в том случае, если творчество этого человека с данного момента перешло на новый, невиданный ранее уровень. Если человек сделал выбор между двумя религиозными моделями, Аркан «Суд/Ангел» состоится лишь в случае обретения целостности и подлинной мистериальной глубины в выбранной конфессии, чего человек не мог обрести прежде, когда колебался между разными религиями. Если речь шла о человеке и его выборе между двумя людьми (выбор отношений), то «Суд/Ангел» состоится не в формальной сфере (к примеру, за счёт печати о регистрации брака в паспорте — так как брак сам по себе в наши дни не является «переходом»), а скорее в том, что эти отношения с данного момента должны выйти на невиданный ранее уровень доверия, глубины понимания или уважения. Таким образом, если карта «Смерть» всегда в той или иной степени включается после действий Аркана «Влюбленный», то результаты карты «Суд/Ангел» мы видим намного реже. Я бы даже сказал так: мы видим их даже реже, чем они на самом деле происходят, ведь подчас мы можем соскальзывать в принципиально новую ситуацию незаметно.

Так например, появление *Интернета* стало радикальным переломом в истории человеческой культуры, но на самом деле вхождение в его пространство было не столь уж и заметным, так как поначалу в Интернете находилось предельно мало хоть какой-то более-менее ценной информации (особенно по узкопрофильным темам). Сейчас мы погружены в его сети очень глубоко и обращая свой взгляд назад нам даже кажется, что мы способны осознать, что в середине XX века люди искали информацию и общались между собой иначе, чем это делаем мы сейчас. Однако, несмотря на столь радикальный слом и наше видимое понимание его места в истории, мы не можем провести ту самую черту-границу, **когда именно** Интернет наконец-то начал работать как принципиально новый культурный фактор — эта граница размыта и, я бы даже сказал, что она ещё по-прежнему находится в стадии становления.

На этом примере я хотел показать, что такое «радикальное изменение» Аркана «Суд/Ангел»: новая парадигма может ощущаться, как что-то находящееся в процессе становления, вплоть до её смены ещё более новой парадигмой (и так до бесконечности). Самым страшным или самым



William Blake Tarot of the Creative Imagination

интересным (смотря с какой стороны посмотреть) в действии Аркана «Суд/Ангел» является то, что новое качество возникает не на пустом месте, а из накопленных предшествующих действий, ситуаций, убеждений. Количество переходит в новое качество, и тогда меняются все связи между предметами, людьми, ценностями. Подчас всё может казаться абсолютно таким же, как и раньше, но на самом деле будет встроено уже в совершенно иную систему, и этот переход может быть абсолютно незаметным, так как накопленный опыт и память, существовавшие и сохранившиеся в нас ещё *от времён до перехода*, «окрашиваются» новым опытом, и мы видим в прошлом только предпосылки настоящего, не понимая, что на самом деле всего того, к чему мы пришли сейчас, могло бы и не произойти.

В детских рисунках великих художников искусствоведы ищут начало становления гения. Но есть ли там это начало? И имеют ли они какое-то отношение к тому человеку, который уже в зрелые годы своей жизни «переступил порог» и стал больше, чем тот, кем он был прежде? После сближения с человеком или, напротив, после разрыва — мы часто вытаскиваем из своей памяти знаки того, что всё случившееся было предсказуемо. Но так ли это? Мы мыслим время и возможности **линией**, которая приводит к результату, но таинство времени Аркана «Суд/Ангел» в **разрыве**.

Приведу ещё один пример. Представим, что у нас есть много бумажных полосок, каждая из них условно бесконечна, и ни одна не пересекается с другой. Если прямо двигаться по любой из них, то нельзя перейти в новое качество (на новую полоску), хотя можно фиксировать изменения контекста и опыта «пройденного пути» (это модель Аркана «Отшельник/Время»). Если склеить любую из этих полосок в кольцо, можно получить опыт Аркана «Колесо Фортуны», опыт цикла и мистерии возвращения, таинства сакрального времени. Но если разрезать любую из этих полос и склеить с любой другой, то именно здесь мы и получим время Аркана «Суд/Ангел» — незаметный или, напротив, зримый переход с одной плоскости на совершенно другую. Это и просто, и сложно одновременно. И отслеживать такие моменты в своей жизни значительно труднее, чем может показаться на первый взгляд. А отслеживать это нужно, так как никто не говорит, что перерождение и выход на новый уровень Аркана «Суд/Ангел» — это всегда улучшение (что бы под этим словом не подразумевалось).

Нужен пронизательный критический взгляд, чтобы уловить этот переход и суметь оценить его по сравнению с прошлой нашей позицией. А вот это находится почти за гранью возможности, что и делает данную карту нечеловечески большой и, во многом, страшной. Она страшна не «негативом», а подчинённостью нашего бытия обозначенным в ней процессам. Это «зуб» (*Шин*), перемалывающий любые убеждения, это Огонь, испепеляющий дотла, это Дух, нисходящий и преображающий (но добр или зол этот дух — двадцатый Аркан не даёт ответа). И наконец, это непреодолимый зов, пробуждающий мёртвое к воскрешению.

Это может быть возрождением **нас в новом (лучшем) качестве**, но может быть и **воскрешением чего-то ужасного в нас самих**. Этика далека от данной карты. Это карта, стоящая на грани бытия и небытия, карта



Рис. 98

последнего дня мира. Уловить её смысловое значение можно лишь через косвенные примеры, намёки, ассоциации. Сказать что-либо напрямую об этой идее невозможно, всякое простое утверждение будет ложью.

Попробую привести пример воплощения смыслового ядра данного Аркана из живописи, чтобы приблизить читателя к интуитивному пониманию его Архетипа. Обратимся к картине Эдварда Мунка «Метаболизм. Жизнь и смерть» (рис. 98). На этом полотне мы видим три уровня бытия:

- нижний пласт — пределы смерти, клипот, область безжизненного прошлого;
- средний пласт — вечно живущие в каждом из нас архетипические мужчина и женщина (Адам и Ева) и, конечно же, Древо Жизни или Древо познания Добра и Зла;
- верхний пласт — Новый Иерусалим, Град Небесный, обетованный Рай, конец всякого пути.

Между каждым пластом реальности осуществляется переход-разрыв, который можно помыслить через Аркан «Суд/Ангел». Это может быть «вертикальный» переход от клипотического мира к миру сфиротическому, а от сфиротического — к мистерии Айн-Соф-Аур. Но это также может быть и решительное «горизонтальное» размежевание на прошлое, настоящее

и будущее (причём в нашей жизни эти переходы необязательно будут представлены в столь очерченных формах, как на картине Мунка).

Мы часто не способны заметить то, как настоящее уходит в прошлое или, напротив, вытесняется мыслями о будущем. Незаметность этих подмен вовсе не означает, что по ним не проходит весьма знаковая граница: то, что **уже** нельзя изменить и то, что **ещё** нельзя изменить балансируют между базовым временем, в которое мы включены непосредственно. Но самое интересное в этой картине, что исторический порядок в ней изменён в соответствии с порядком логическим: хронологически сначала были Адам и Ева, затем по их вине возникла смерть, и лишь потом у человечества появился шанс попасть в новый Рай — Град Небесный. Однако на картине Мунка смерть находится ниже жизни. Она вынесена за пределы основного полотна. Так не является ли обетованная вечная жизнь (представленная вверху в таких же условиях, что и черепа внизу)¹ разновидностью смерти? Исходя из особенностей композиции данной картины, такое утверждение вполне корректно.

Впрочем, для понимания Аркана «Суд/Ангел» здесь нужно обратить внимание скорее на следующий момент: три плана картины с одной стороны предельно чётко отделены друг от друга, с другой же стороны, если приглядеться, то мы обнаружим, что растущее в центре **дерево скрепляет все три уровня** своими частями: корнями, стволом и кроной. Вот он, ключевой парадокс двадцатого Аркана: прорастание прошлого в настоящем, которое определяет будущее, но в то же самое время разрывает связь времён, так как «прорастает» на ином уровне бытия, полностью переформатируя привычный уклад реальности в новый, ранее неведомый в такой форме.

С одной стороны эти границы — констатация факта разрыва, но в то же самое время в этих жёстких членениях композиции есть также и вызов, призыв пуститься за пределы наблюдаемого, «взмыть в небеса неведомого», где раскрывается таинство чего-то запредельного, мистерия какой-то иной жизни, которой так никогда и не узнать, если не решиться ответить на её призыв и не «воскреснуть» своим Духом, чтобы выбраться за границы «человеческого, слишком человеческого», куда-то туда, где мир существует по альтернативным законам.



*«...и пошлёт Ангелов Своих с трубою
громогласною, и соберут избранных Его от
четырёх ветров, от края небес до края их»
(Евангелие от Матфея 24:31).*

В основе карты, изображающей воскрешение мертвецов под звуки трубы Архангела Михаила, лежит ключевой для христианства мотив, не просто озвученный в «Символе Веры», но занимающий там важнейшую позицию.

¹ То есть за пределами основного изображения.

Если начало Никейского символа провозглашает: «*Верую во единого Бога...*», то завершается данный текст фразой «*Чаю воскресение мёртвых и жизни будущего века. Аминь!*». Две принципиальные позиции — начало и конец, Альфа и Омега этого текста, обращаются к идее монотеизма и идее воскресения¹. Таким образом, концепция всеобщего воскресения не является для христианской традиции просто одной из составляющих, но положена в её основание. Возможно, именно благодаря тому, что эта идея была столь значимой для христианства на протяжении столетий, данный Аркан в Таро практически не менял своей иконографии.

Однако идея массового возрождения мёртвых в теле не является плодом именно новозаветного дискурса, а уходит корнями в иудейские мифы. Как виделось древним такое воскресение мёртвых по слову Бога, может проиллюстрировать сцена из книги пророка Иезекииля, живописующая последовательное возрождение полчищ почивших израильтян.

Позволю себе привести развёрнутую цитату из этого текста: «*Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, и обвёл меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! оживут ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: "кости сухие! слушайте слово Господне!" Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживёте. И обложу вас жилами, и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею, и введу в вас дух, и оживёте, и узнаете, что Я — Господь. Я изрёк пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошёл шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них. Тогда сказал Он мне: изреки пророчество духу, изреки пророчество, сын человеческий, и скажи духу: так говорит Господь Бог: от четырёх ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут. И я изрёк пророчество, как Он повелел мне, и вошёл в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои — весьма, весьма великое полчище. И сказал Он мне: сын человеческий! кости сии — весь дом Израилев. Вот, они говорят: "иссохли кости наши, и погибла надежда наша, мы оторваны от корня". Посему изреки пророчество и скажи им: так говорит Господь Бог: вот, Я открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших и введу вас в землю Израилеву»².*

Из вышеприведённой цитаты не вполне ясно, идёт ли речь о метафоре «возрождения мёртвых», как возвращения сынов Израиля в их земли, либо предполагается буквальное чтение текста: возрождение по слову Бога всех умерших евреев («весь дом Израилев») и консолидация их на исторической Родине. Так это или не так, в общем-то для интерпретации символического пространства Аркана «Суд/Ангел» не имеет принципиального значения.

¹ Напомню, что на самых первых версиях Аркана «Суд/Ангел» были представлены обе эти идеи — единый Бог-судия и воскресающие люди.

² Книга пророка Иезекииля, глава 37.

Важно лишь суметь ухватить образ *воскрешения во плоти*, который представлен в тексте Ветхого Завета и который в дальнейшем будет трансформироваться сначала в христианский и мусульманский конец света, а затем и вовсе выродится в ужасающую картину зомби-апокалипсиса — миф нашего современного мира — миф, возникший на хорошо удобренной религиями прошлого почве.

Согласно эсхатологической мифологии ислама, судный день настанет лишь тогда, когда Солнце взойдёт с Запада. Это очень глубокая идея, так как восход с Запада означает то, что время двинется *вспять*. То есть время *свершится* и пойдёт назад, дабы состоялся Суд над всем свершившимся во времени. Это и есть возвращение прошлого в качестве радикального обновления, что является ключевым парадоксом двадцатой карты Таро. Ведь только в конце времён может быть совершено такое судилище, когда время двинется назад, но уже с совершенно иной целью. Пока мир разворачивается вперёд во времени, кто знает, к какому результату приведут дела одних и поступки других? Судить мир можно только тогда, когда время исчерпает себя, когда *«времени уже не будет»*, лишь взгляд Творца будет скользить по нему в противоположном направлении, назад, к истоку. Вероятно, в этой идее можно уловить мотив того, что Вечность — это не сумма всех времён, а лишь **стирание**.

Впрочем, лишь в наши дни мы можем помыслить все эти идеи в таких абстрактных категориях. Религиозные же представления прошлого (христианства или ислама), с определённой долей вероятности, были более конкретными. Как утверждает христианская религиозная доктрина, воскрешение мёртвых должно произойти не только в духе, но и в теле. То есть под *всеобщим воскрешением* подразумевалось буквальное телесное возрождение всего человечества, а не некий метафизический умозрительный концепт. Причём причина такого рода возрождения объяснялась очень просто: так как если тело не будет судимо вместе с душой, это будет несправедливо, ведь грешили и тело, и душа.

Ефрем Сирин (IV век) писал: *«При конце плоть облечется в лепоту души, душа — в лепоту духа, и дух уподобится Божию величию. Там плоти возвышаются до степени душ, душа возносится на степень духа, а дух, со страхом и любовью устремляясь, восходит до высоты Божия величия»*¹. А его современник Макарий Великий (Макарий Египетский) в ещё большей степени конкретизировал специфику телесного воскресения: *«...по святым Писаниям, Христос придет с небес, и воскресит все племена Адамовы, всех почивших от века... Тогда-то тела их за добрые дела облечутся божественною славою, и сами они будут исполнены той духовной славы, какую ещё ныне имели в душах»*².

Однако, по мере становления современной культуры, доктрина о телесном воскрешении всё более и более начинала пониматься как иносказание. Именно так это трактует, в частности, Освальд Вирт, когда

¹ https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/simfonija-po-tvorenijam-prepodobnogo-efrema-sirina/229

² https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_1/15

описывает сцену из двадцатой карты Таро: как воскресение духовных тел (то есть душ), но не физической плоти.

В наши дни старая идея тотального воскрешения неожиданно обрела новое звучание. Она обновилась настолько, насколько может менять прошлое только Аркан «Суд/Ангел». Некогда спасительная мысль о возрождении после смерти, которая позволяла перестать бояться своего конца, внезапно превратилась в панический страх перед тем, чтобы быть растерзанным воскресшими мертвецами и самому превратиться в одного из них. Так в середине двадцатого века идеи христианской эсхатологии обернулись мифологией зомби-апокалипсиса. И не нужно обманываться экзотичностью наименования этого явления. Ведь слово «зомби» (а точнее «зонби», заимствованное из гаитянского креольского языка) облачилось в христианской культуре совершенно чуждым для культов вуду смысловым наполнением.

Классические сцены зомби-апокалипсиса появились именно в европейской культуре (к которой следует, естественно, отнести и европеизированный Новый свет), прежде всего благодаря кинофильмам Джорджа Э. Ромеро с конца 60-х годов XX столетия. Таким образом зомби-апокалипсис — это миф современного нам времени. Можно долго рассуждать на тему, как изначальная идея спасения через воскрешение переходит в свою противоположность и становится пугающей и крайне отталкивающей, а можно обратить внимание на совсем иной аспект этого мифа. Что, если взглянуть на страшную эсхатологию наполняющих современную медиа культуру зомби-апокалипсисов не как на внешний, ставший безобразным пережиток мифологического прошлого экзотерических религий, а как на метафору чего-то иного: прецедента предельно значимого здесь и сейчас, и лишь облаченного в «одежды» архаичного страха перед вышедшими из могил мёртвыми?

Попробую предложить свою трактовку возникновения этой мифологемы. Именно во второй половине XX века средняя продолжительность человеческой жизни резко увеличилась. Цифры в разных источниках разнятся, но для нашей цели они не столь уж и важны. В среднем, за десятилетие до Второй мировой войны люди жили менее 60 лет, в то время как в последующие десятилетия после её завершения, средняя продолжительность жизни увеличилась более чем на 12 лет, не говоря уже о том, что всего 100 лет назад она была, предположительно, ровно вдвое меньше. Таким образом, средняя продолжительность жизни человека за последние два века выросла вдвое, но максимальная продолжительность осталась прежней.

Является ли максимальная продолжительность жизни реальным пределом нашей физиологии или что-то внешнее мешает нам жить дольше, чем были способны жить наши предки? Я не врач и не биолог, и у меня нет цели дать обоснованный с медицинской точки зрения ответ на этот вопрос. Сейчас данную проблему изучают специалисты во многих странах мира, и их открытия постепенно позволяют приблизиться к естественнонаучному взгляду на эту проблему. Я же хочу взглянуть на неё с культурально-психологической точки зрения и сделать предположение о том, что может

препятствовать нашей долгой жизни за пределами естественнонаучной проблематики.

Никого сейчас не удивить тем, что с одной стороны, мысли и общий психологический настрой человека отражаются на его здоровье, а с другой стороны, свойственное человеку инстинктивное подражание окружающим может погубить его, когда окружающие человека люди сплошь нездоровы и он, не рефлексировав это, не отгораживается от них, хотя бы на уровне мировоззренческого барьера. Как известно, человек — существо миметическое: он функционирует через копирование моделей поведения. Это свойственно нам от рождения. Подражать начинают даже маленькие дети. И если принять миметизм как основание дальнейших рассуждений, то станет ясно, что в каждом возрасте человек, хочет он этого или не хочет, сравнивает себя с окружающими его людьми на предмет того, как он выглядит: достаточно ли взросло смотрится для своих лет (в юном возрасте), достаточно ли привлекательно (в более зрелом), достаточно ли крепок он ещё (в старости)? И, естественно, когда человек видит старение окружающих его людей, когда он видит их смерть (наступившую от естественных причин), то неизбежно переносит это через интроекцию на себя.

Тут вполне корректно можно воспользоваться теорией «одноразовой сомы»¹. Её суть в том, что у человека, как и у любого другого существа, есть определённый ограниченный энергетический ресурс, и человек может его тратить как на восстановление тела, так и вовне — на активную жизнь. Существа, которые в природе живут мало из-за хищников, не тратят ресурс на восстановление тела, так как их всё равно скоро съедят. Они тратят его на интенсивность жизни. Те же, у кого риск быть съеденными меньше (например, птицы), тратят ресурс на самовосстановление — из-за чего живут в идеальных условиях значительно дольше, чем в идеальных же условиях существа, привыкшие тратить свой ресурс сразу же.

А теперь представим такую картину: человек замечает, что обычно люди в его возрасте выглядят старыми, седыми, с морщинами, и его организм также перестаёт тратить ресурс на поддержание юной внешности. Далее человек видит, что его близкие и просто окружающие умирают в возрасте 70—80 лет, и подходя к этому возрастному рубежу, он может бессознательно запустить такие процессы, которые прекратят тратить его жизненный ресурс на восстановление тела, оно начнёт разрушаться и человек вскоре умрёт. Это происходит на уровне, лежащем за пределами сознания — контролировать эти процессы практически невозможно. Так что в каком-то смысле в XX—XXI вв. мы столкнулись с проблемой реального зомби-апокалипсиса. Говоря иносказательно, нас убивают умершие: близкие и далёкие нам люди. Убивают тем, что они умерли, но «восстали» как «трупы» внутри нашей психики, через процессы миметической интроекции. И теперь они «кусают» нас, напоминая о возрасте, своей старости и своей смерти, тем самым, запуская наши процессы старения, убивая нас, сводя нас в гроб и, главное, превращая в таких же «зомби». Ведь для оставшихся

¹ Эта теория была предложена в 1977 году Томасом Кирквудом.

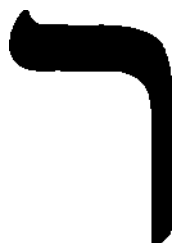
в живых, мы после нашей смерти начнём выполнять ту же самую страшную функцию инкорпорированных в памяти людей объектов-ориентиров возрастной шкалы расходования или экономии «одноразовой сомы».

Интересно, что на самом деле старение, как и смерть не являются обязательными условиями жизни. Если изобретению вечного двигателя мешают известные человеку законы физики, то в биологии нет таких законов, которые бы запрещали или утверждали невозможным создание бессмертного существа. Однако, проблема жизни и смерти не может исчисляться в годах. Нельзя сказать, что продолжительность жизни корректно измерять в прожитых фиксированных цифрах. Дело в том, что наиболее корректно было бы измерять продолжительность жизни в *затраченной энергии* — так как существа, ведущие не активный образ жизни, часто живут намного дольше.

Более того, многие существа способны впадать в спячку, а хладнокровные существа при понижении температуры снижают свою активность и, соответственно, за счёт этого продлевают свои года. По сути, спячка таких существ не идёт в счёт их жизни, так что измерение разных видов с помощью одного и того же критерия некорректно. В нашем мире есть существа, которые живут настолько долго, что человеку это может казаться подлинной вечностью. Так, к примеру, некоторые губки живут по пятнадцать, а то и более тысяч лет. А для каких-то растений (или даже морских животных вроде некоторых видов морских ежей) в связи с самообновлением по сути вечного организма обычные критерии оценки возраста вообще не работают, так как сложно сказать, новое это существо или то же самое, но полностью обновлённое. Здесь отлично работает головоломка про нож, у которого сначала заменили ручку, а потом заменили лезвие. Является ли этот нож старым или это уже новый нож? Это даёт обильную пищу для размышлений, как над природой времени, так и над природой его восприятия.



Французская оккультная традиция сопоставляет Аркан «Суд/Ангел» с буквой *Реш* (рис. 99) и 30-м путём Святого Древа Эц а'Хаим, а также числом **200**, так как такова гематрия двадцатой буквы иврита. Смысл названия буквы *Реш* обычно истолковывается как «голова», но также и «начало», и даже «бедный человек».



Относительно символизма этой буквы иврита Давид Палант писал: *«Итак, на языке таргумим [то есть арамейских версий Торы — Г.Э.] название буквы Реш означает "голова" или "начало", и Реш символизирует материальное начало мира, которое может быть воспринято как единственная реальность. Буква Реш отражает соотношение истинного содержания мира и воспринимаемого нами как действительность. Соотношение это может быть как позитивным, так и негативным.*

Потенциальная амбивалентность отражена в самом названии буквы. С одной стороны, *Реш* — "начало", символизирует новый этап нисхождения духовного в материальное, но не на иврите, а на языке сокрытия — таргума. С другой стороны, с этой буквы начинается также слово "раша" — "злодей", — ведь так легко совершить ошибку и решить, что материальный мир существует самостоятельно и не имеет хозяина! На это и намекает то значение *Реш*, которое связано со злом и безверием¹.

Из вышеприведённого текста наиболее близкой идеей к Аркану «Суд/Ангел» является утверждение о том, что буква *Реш* «символизирует новый этап нисхождения духовного в материальное». Для двадцатого Аркана действительно наиболее важными составляющими являются его трансформативные качества (радикальный перелом к чему-то новому). Впрочем, как отмечает Д. Палант, здесь «легко совершить ошибку» и принять любые изменения за рост и развитие, в то время как они могут быть скорее нисхождением, чем восхождением к чему-то более высокому. «На это и намекает то значение *Реш*, которое связано со злом».

Самое же сложное в этой игре на идентификацию момента перехода в том, что чаще всего то, из чего мы уходим через Аркан «Суд/Ангел» и то, куда мы приходим является **несопоставимым**. И приведёт ли это нас к благу или к худу (что бы мы не понимали под этим) будет видно лишь спустя значительное количество времени. Вероятно, по этой причине в дополнении к «Сефер Йецира» сказано, что букву *Реш* господь «сочетал с Сатурном», отвечающим за время. Но также сказано и то, что он «связал её с миром». Применительно к таротической системе связанность буквы *Реш* с «миром» можно истолковать буквально — ведь следующей ступенью восхождения будет именно Аркан «Мир»². Это можно истолковать так, что в пределах действия пути *Реш* (то есть Аркана «Суд/Ангел») ещё невозможно полностью освободиться от земных оценок реальности.

Другой знаток каббалистической интерпретации букв иврита рабби Ицхак Гинзбург в книге «Алефбейт» утверждает: «Хотя буква *Реш* находится ближе к концу алфавита, её основное значение — "голова", или "начало". В алфавите есть четыре "начала", связанные с четырьмя различными категориями феноменов. Простое начало алфавита — буква Алеф. С фонетической точки зрения пар, аморфная "материя", из которой образуется произношение каждой буквы, — это тайна буквы Хе. На письме каждая буква начинается с точки, а точка — это тайна буквы Юд. Буква *Реш* есть "начало" в том, что касается смысла, разума, мудрости. Эти четыре буквы образуют слово "арье" ("лев"). Лев — первое из четырёх священных животных Божественной

¹ Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

² Присутствующая иногда между ними карта «Дурак/Шут» не является в полном смысле этого слова «ступенью» духовного восхождения, а стоит особняком.

колесницы Иезекииля. Кроме того, из тех же букв складывается слово "йира" — "страх", "трепет"»¹.

Этот «трепет» порождает новое «начало», переход на новый уровень осознанности. «В процессе исправления Эго прежде всего необходимо "сотрясти" страхом Божьим, началом мудрости. После этого можно очистить и прояснить "материю" Эго, чтобы она стала "зеркалом", подходящим для отражения Истинного Нечто»². «Две буквы, завершающих название буквы Реш, — Юд и Шин. Из них складывается слово "ейш" — "нечто", обозначающее в хасидизме самосознание Эго как отдельной, независимой сущности»³. И всё это нужно лишь для того, чтобы научиться чувствовать ускользающие от пристального досмотра преобразования, у которых нет видимой причины, а значит они могут быть истолкованы как «божественные» акты. Эти метаморфозы, всегда столь значительные и одновременно столь незаметные, каббалисты описывают так: «Постижение Божественной мудрости есть "ничто" между двумя состояниями "нечто"»⁴.

Пиктограмма буквы Реш представляет собой контур головы человека, повернутой налево. Психологически это можно истолковать как взгляд в сторону бессознательного: обращение к внутренним богам или, напротив, ответ на их зов. Гематрия двадцатой буквы иврита равна двумстам, что, впрочем, даёт крайне мало информации для какого-либо истолкования. Дело в том, что число **200** имеет минимальную культуральную символическую нагрузку. Для интерпретации его в контексте Аркана «Сад/Ангел» следует сказать прежде всего о том, что двести — это два раза по сто, а если сто воплощает собой некую целостность (100%, к примеру), человекообразную завершённость (век), или совокупность множества (сто, в значении «большое количество»), то двести можно проинтерпретировать как «удвоение мира».

Такая интерпретация оказывается весьма близкой к смысловому полю двадцатой карты Таро, так как на ней мы видим переход от одного мира, к другому, от старой эпохи к новой, от одних ценностей к совершенно другим, образующим новое мировоззрение. Есть ещё интересное совпадение из новейшей истории. На Аркане «Суд/Ангел» изображена сцена подъёма мёртвых силой, которая пришла с небес. Что-то аналогичное можно наблюдать в ситуации того, что именуется шифром «груз 200», когда тело мёртвого военнослужащего перевозят на самолёте к месту его захоронения. Да, здесь не происходит реального воскресения, но мёртвое тело всё же устремляется в небо⁵, во имя того, чтобы на новом месте обрести памятную плиту (также связанную с действием двадцатого Аркана).

Тридцатый путь Эц а'Хаим, сопоставляющийся с буквой Реш, пролегает между сферами х'Од и Йесод. Таким образом сопряжённый с буквой

¹ https://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Слово «воскрешение» дословно означает «поднятие».

Реш Аркан «Суд/Ангел» (во французской школе Таро) следует считать Арканом восьмой группы, так как его путь исходит из восьмой сферы, что объединяет его с картой «Дурак/Шут» (соотнесённый с данным Арканом путь *Шин* также исходит из восьмой сферы).

Сфера х'Од в оккультизме традиционно сопоставляется с меркурианскими потоками, в то время как Йесод — с лунными. Это самые мутабельные силы в астрологии Древнего мира. Психопомп Гермес/Меркурий, устанавливающий¹ и нарушающий границы², отсылает нас к идее **перехода от одного к другому**: от жизни к смерти или от смерти к возрождению. А трёхликая Луна (растущая, полная и убывающая) намекает на сложное функционирование некоторых циклов, а также на неоднородность качества того времени, в котором мы пребываем. Луна, сменившая рост на ущерб, как считали древние, несёт не те же самые духовные энергии, которые были до этого момента и на их излучение не влияет видна ли она на небе или скрыта облаками. Меркурий и Луна, обе эти сферы, обладающие мутабельным, метаморфическим символизмом, изменчивы и указывают на идею перехода, значительного, но не всегда заметного невооружённому глазу. Это путь перемен и трансформации. Путь, по которому идёт всякий, кто вторгается в пределы двадцатого Аркана Таро.

В английской системе карте «Суд/Ангел» соответствует каббалистический путь *Шин*, пролегающий между сфир х'Од и Мальхут. Буква *Шин* имеет гематрию **300**. У Давида Паланта можно найти ценное замечание по этому поводу: *«Гематрия буквы Шин — 300. Это число заставляет вновь вспомнить о диалектической природе мира. Триста — это три раза по сто; сотня, как уже объяснялось выше, указывает на третье измерение. Само число три — символ синтеза двух начал. Их соединение в букве Шин указывает на идею развития мироздания. Каким бы образом, даже через смерть и разрушение, это ни происходило, мир придёт к своему совершенству и будет "шалем" — "цельный"»*³.

Обращаясь к символизму буквы *Шин*, английские оккультисты подчеркивают в Аркане «Суд/Ангел» с одной стороны то, что он всегда является **разрывом** (ведь от десятой сферы Мальхут путь *Шин* сразу идёт к восьмой сфере х'Од, минуя последовательность эманаций), с другой стороны, как верно указывает Палант, этот путь стремится к **цельности**, ведь слово «цельность» начинается с буквы *Шин* («шалем»). Для английских тарологов путь *Шин* (и связанный с ним Аркан) — это трансформация материального мира (Мальхут) в виртуальный мир Логоса (х'Од): преображение воскресающих мертвецов Словом. В то время как для французской школы в большей степени свойственно делать акцент на изменчивой игре метаморфоз: на смещении между дискурсивным полем (х'Од) и наблюдаемым миром на уровне его образов-планов и фантазий (Йесод).

¹ Достаточно вспомнить изначальное значение разметочных столпов-герм с изображением лика Гермеса.

² Гермес/Меркурий как вестник богов мог перемещаться между всеми тремя мирами античной мифологии.

³ Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

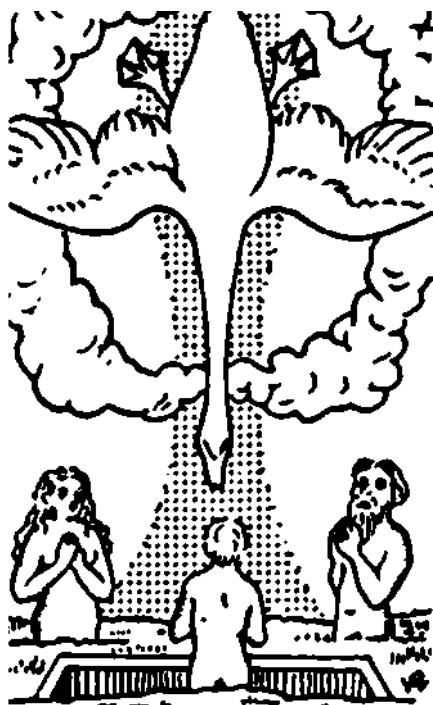


Рис. 100

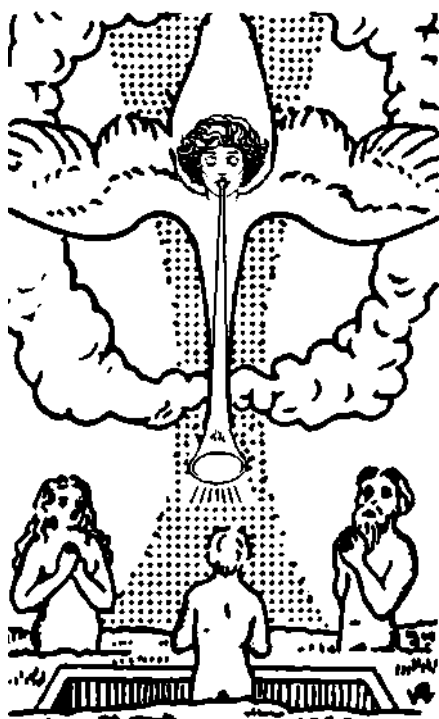


Рис. 101

Что касается астрологической составляющей, то во французском оккультизме мнения разделяются между школой Папюса (в России представленной Г.О.М.) и школой С. де Гуайта и О. Вирта. Наиболее экзотичным представляется вторая позиция, так как Вирт сопоставляет двадцатый Аркан с созвездием Лебедь! При всей спорности данной ассоциации, Вирту удаётся описать связь между картой «Суд/Ангел» и созвездием весьма поэтично: *«Для того чтобы определить созвездие, наиболее близкое Аркану XX, достаточно увидеть в Лебеде Леды языческий эквивалент Голубя Святого Духа. Сверхчеловеческая духовность, олицетворением которой выступает верховный бог Олимпа, превращается в большую белую птицу, чтобы сойтись со смертной женщиной, которая впоследствии даёт жизнь Близнецам и их сестре Елене, то есть Братству (XIX) и Красоте (XVII). Кроме того, Юпитер олицетворяет животворящий небесный огонь, сочетающийся с благотворными дождями, которые проливает Водолей (Эа, Индра, Юпитер Дождливый) и которые питают землю под знаком Рыбы (XVII). Небесный Лебедь возвещает приход весны, пробуждение природы или, иначе, её ежегодное воскресение, что вполне соответствует символизму Аркана XX. Следует также заметить, что Лебедь простирает свои крылья над Млечным Путём, по которому души следуют во дворец Юпитера, чтобы наслаждаться там бессмертием»¹.*

Увлечись идеей такого сопоставления, Вирт даже создал гипотетическое изображение, которое могло бы включить символизм лебедя в привычную композицию Аркана XX (рис. 100). Следует признать, это было решительным шагом в переосмыслении традиционного рисунка. Так как не меняя практически ничего композиционно, Вирт радикальным образом смещает акцент с христианской парадигмы на языческую. Карта наполняется новым смыслом, и в то же самое время в ней по-прежнему можно разглядеть абсолютно все детали карт предшествующей традиции (рис. 101). Такой решительный ход мог бы сделать Вирта одним из ключевых новаторов Таро XX века, если бы он рискнул включить эту карту в свою колоду. Но он этого не сделал.

Данный рисунок с лебедем интересен прежде всего тем, что раскрывает глубинные смыслы двадцатого Аркана намного лучше, чем причудливое сопоставление с созвездием Лебедь. Как я уже неоднократно писал, суть Аркана «Суд/Ангел» в сущностном обновлении, которое может происходить через воскрешение прошлого в совершенно новом контексте, а также в том, что это обновление может выглядеть незаметным. Всё это прекрасно обнаруживается на карте Вирта.

Архангел Михаил заменяется здесь на лебедя-Юпитера (то есть обновление, через воскрешение древнего культа в контексте чуждой ему парадигмы — христианской эсхатологии). Но это изменение происходит незаметно. Композиция Аркана осталась прежней. А главное, решительный отказ от христианской идеи воскрешения мёртвых под звуки трубы предвечного остался неоценённым и неосознанным ни самим автором этой идеи, ни другими оккультистами. Новая эпоха приблизилась незаметной поступью, и то, что раньше никак не могло быть помыслено, стало осознаваться как само собой разумеющееся (и никто даже не позаботился о том, чтобы сделать на этом акцент)!

В наиболее широко распространённой французской школе Таро, ставшей популярной благодаря трудам Папюса, данный Аркан соотнесён с астрологическими влияниями Сатурна — планеты времени и значительных преобразований. Цикл обращения Сатурна вокруг Солнца равен 29.46 годам. Таким образом, человеческий век может быть условно разделён на три сатурнических цикла (как три септенера Таро!): на **становление личности** в детстве и юности, на **взаимодействие с миром** в зрелые годы (которые в Древней Греции именовались «акме» — «ακμή»), и, наконец, на **наблюдение за миром** в старости. Изменения эти радикальны, но подкрадываются к нам незаметно. И именно ввиду этого считаю сопоставление XX Аркана и планетарного влияния Сатурна оправданным.

Я уже писал, что ядро концепции времени по Аркану «Суд/Ангел» — это возвращение того же самого на новом уровне: размыкание циклического времени в спираль или разрывание времени векторного типа в дискретную линию. Всякий раз, возвращаясь на то же самое место, астрологический Сатурн значит для человека не то же самое, так как человек уже находится в совершенно иной части своего жизненного пути. Именно планета Сатурн с её масштабным, но человекомерным временем обращения может демонстрировать нам работу времени как спирали, а не как вечного возвращения того же самого. Но это не только спираль, так как возвращение Сатурна на то же самое место спустя почти три десятка лет, всегда маркирует как рождение нового поколения, так и инициацию, переход отдельно взятого человека в новую фазу жизни. Это одновременно и размыкание замкнутого круга, и разрезание единой линии на отдельные сегменты.

Английская школа Таро отождествляет двадцатый Аркан не с астрологией, а с магией стихий и ставит ему в соответствие Огонь, как высшую материальную стихию, граничащую с Духом. Излагая сущность



Рис. 102

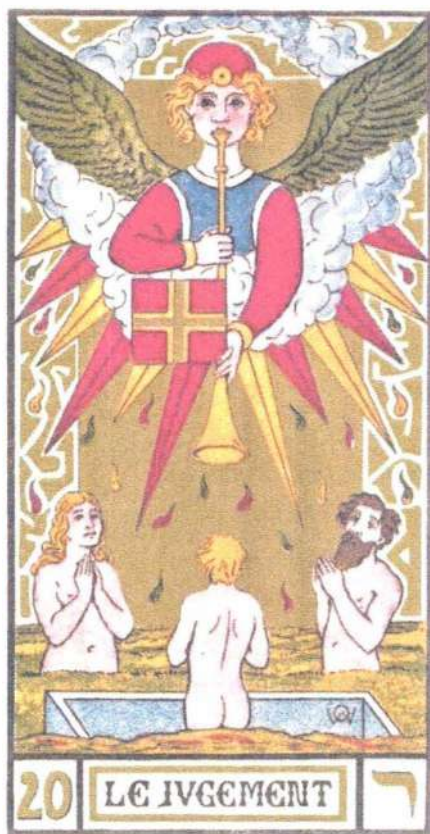


Рис. 103

стихии Огня, Кроули писал: «Это солнечно-фаллическая вспышка пламени, мечущая молнии во все стороны... Это первозданная Энергия Божества, проявляющаяся в материи»¹. Из всех божеств стихии огня к проблемному полю XX Аркана ближе всего, как мне кажется, индийский бог Агни. Именно он почитался как проводник между миром людей и миром божеств (а также в его функции входил сам акт перехода чего-либо из материального мира в мир духовный посредством сожжения этого на жертвенном костре).

Есть в индийской метафизической традиции и ещё интересная параллель с данным Арканом — это таттвы и, в частности, таттва Теджас. Система таттв была разработана в контексте философии санкхьи Махаришей Капила (VIII в. до н. э.). В современной эзотерической традиции таттвы — это первоэлементы вселенной, демонстрирующие различные качества времени при идентичности его хронологического деления. Это незаметные переходы от доминирования одного элементарного аспекта к другому, что очень близко к Аркану «Суд/Ангел», хотя и не тождественно ему, так как чередование таттв циклично. Стихия света и огня представлена в таттвах красным восходящим треугольником Теджас. Считается, что во время действия этой таттвы хорошо начинать что-то принципиально новое, а также осуществлять то, что требует решительных действий. Это стремительная и агрессивная сила, способствующая прорыву в новые сферы, чем коррелирует с двадцатой картой Таро.



В заключении этой главы обратимся к анализу двух версий карты «Суд/Ангел» из «Каббалистического Таро» (1889) и «Таро средневековых рисовальщиков» (1926) работы Освальда Вирта. Версии отличаются друг от друга прежде всего на уровне цветового колорита, а также на уровне стилистики изображения персонажей. Но, возможно, главное отличие первой (рис. 102) и последней версии этой карты (рис. 103) в том, что вторая из них обогащена наличием витиеватой окантовки, включающей в себя различные варианты

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 227.

букв *Реш* и её латинского аналога — **R** (рис. 104).

Внизу, правее окантовки обнаруживаем одну из форм древнефиникийской буквы, а прямо над ней — строчную версию латинской г. Слева, внизу можно различить очертания древнееврейской *Реш*, а над ней обнаруживаем стилизованную в эстетике модерн заглавную латинскую **R**. Как и в случае с предшествующими Арканами, буквы, встроенные Виртом в окантовки его карт, узнаются с большим трудом. Скорее всего в его распоряжении были лишь рукописные



Рис. 104

источники, причём относящиеся не столько к научным трудам, сколько к оккультным документам, в которых буквы древних языков могли быть записаны искажёнными. Либо же он обращался к древним документам прошлого и, не имея научной методологии для сопоставления случайного и стабильного начертания букв, не смог отличить наиболее типические формы их начертания. Впрочем, всё это для таротического проблемного поля совершенно не важно, а важен сам посыл автора — попытка заключить Аркан (Таинство) в дискурсивную практику (в обёртку из минимальных единиц письменной речи — букв). Примечательно и то, что на двадцатой карте из «Таро средневековых рисовальщиков» окантовка не симметрична, что может намекать на радикальное отличие былого и грядущего, правого и левого.

Для карты «Суд/Ангел», как и для других рисунков Освальда Вирта, огромную роль играет цветовая символика, причём трактованная автором весьма прихотливо. Вирт использует чистые цвета и очень ограниченное их количество (как это было принято для печатных карт XVII—XVIII вв.), но и этим весьма аскетичным колористическим ресурсом ему удаётся выразить достаточно сложные идеи. Есть лишь одна проблема. Так как не существует общечеловеческого цветового символизма «на все времена», то и понять идеи, высказанные Виртом посредством цвета можно лишь обратившись к его же тексту, в котором он многословно раскрывает тайны цветовых решений, избранных им в том или ином Аркане.

Относительно двадцатой карты из «Таро средневековых рисовальщиков» он пишет: «У Ангела, пробуждающего дух, **зелёные** крылья, ибо его сферой является жизнь духовная. Его **синяя** туника с **белым** окаймлением символизирует чистый небесный идеализм, который порождает непрерывную активность — на это указывает **красный** цвет рукавов глашатая Страшного Суда.

Красного цвета также и флажок, прикреплённый к **золотой** трубе Ангела. **Золотой** крест делит поле флажка на четыре

квадрата, которые говорят о том, что высшая духовность обладает учтённой активной силой философского камня...

Его [Ангела] **золотистые** волосы сияют под круглой скупьей ярко-красного цвета.... Это очаг, центр, где накапливается живая мысль, которая потом преобразуется в золото незыблемых истин. Волосы Ангела соответствуют трансцендентным принципам, из которых вытекают понятия, недоступные для человеческого разума. Эти понятия символизирует яркий свет, заключённый внутри облаков и пробивающийся наружу в виде **красных и жёлтых** лучей... От этих лучей отделяются **красные, зелёные и жёлтые** языки огня, напоминающие огни Пятидесятницы. Эти огоньки несут духовные дары героям, которые проявили благородство и великодушие (красные [языки]), нежным душам, которые посвятили себя служению жизни (зелёные [языки]), и наставникам, которые раздают сокровища чистого знания (золотые [языки])»¹.

Вирт выделяет тех, кто достойны воскресения в Духе — это герои, самоотверженные служители жизни и наставники человечества. Все эти люди, вышли за пределы обыденности человеческой жизни на уровень трансценденции. Это превозможение боли, а также страха времени и страха оказаться преданным.

На карте Вирта герой, вероятно, воскресает из каменной гробницы, служительница же и наставник (или служитель и наставница) восстают из земли. Но трубный зов поднимает не их тела, а их души ещё до того, как они совершили то, что их прославит. Именно трубный зов, обращённый к ним и пробуждает в них нечто, что выходит за пределы их индивидуального существа, выходит за рамки их личной выгоды и их личного счастья.

*«Они воскресают, но не в теле, а в духе, ибо всеобщее воскресение — это не воскресение плоти, если только это слово не употребляется аллегорически, для обозначения того, что можно оживить, Прошлое заслуживает воскрешения только в духовной форме...»*². Вот он, выход на новый виток спирали. То, что некогда было, возвращается, но не в той же самой форме, не на том же самом уровне, на котором было прежде!

Раньше люди считали, что золотой (идеальный) век был в прошлом, а это значит, возвращение прошлого воспринималось ими как возвращение в Рай, возвращение к наиболее глубокому пониманию мира вокруг и к наиболее прочной связи с божеством. Казалось бы, такая форма осознания времени является циклической, но это не так. Ведь те, кто жили в серебряный, медный и даже в железный век ещё ни разу не были в пределах века золотого. А это значит, что когда они воскреснут в новом, лучшем мире (который тогда понимался как наиболее древний — то есть наиболее подлинный, приближенный к Первоначалу), то это будет не возвращением, но перерождением в новом качестве.

Человек, согласно этой идее, не движется по пути накопления знаний или по пути саморазвития (как мы можем это понять сейчас), а стремится всё

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 185.

² О. Вирт. Таро магов. С. 183.

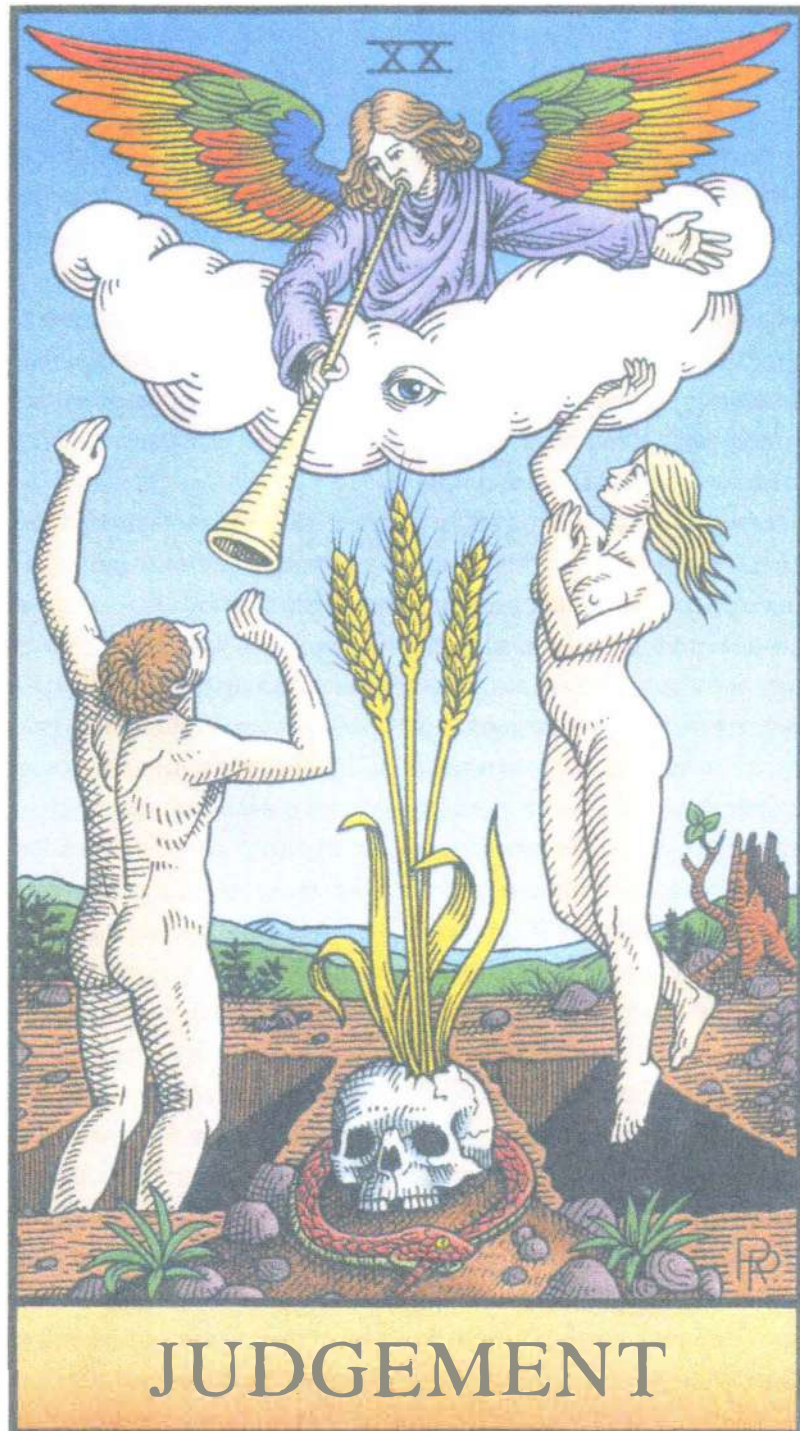
глубже и глубже к корням, к основаниям себя и мира, к припоминанию того, что некогда было доступно, но ныне утрачено. Их будущее было сокрыто в прошедшем, что и породило сложный и интереснейший концепт Аркана «Суд/Ангел». *«Всё есть символ, ибо всё происходит от порождающей идеи, которая связана с трансцендентными понятиями. Давайте же проникнем в глубину вещей, где спит мысль в ожидании того, что наш дух её разбудит и постигнет. Именно эта идея лежит в основе прекрасной сказки "Спящая красавица", а также в основе изображения Страшного Суда в Таро»*¹.

После запуска процесса расширения нашего сознания — от *Эго* к *Самости*, стартовавшего в Аркане «Солнце», происходит ключевое перерождение — переход на иной уровень — когда все существа становятся связанными с нами незримыми нитями. Это уровень человеческой психики, которым занимается трансперсональная психология. Уровень открытости и соучастия, когда нет более двух картезианских инстанций ума (существующего и верифицирующего существование), а есть только полная открытость миру, порождающая как во вне, так и внутри субъекта, весьма специфический результат, который можно было бы назвать словом «*между*».

Это «срединный мир» алхимии, а также такая метафизическая категория, которую Алистер Кроули пытался выразить коаном, гласящим, что вкус сыра не в сыре и не в языке, а между ними: он зависим как от качеств самого сыра, так и от нашего его восприятия. На этом уровне бытия происходит осознание того, насколько не уникальным является наше существование. Мы есть плод развития как эволюционного, так и социокультурного, и наше место строго предопределено в этом процессе миллионами других людей и живых существ, живших до нас и живущих с нами рядом.

Мы такие же дети Ра, как и жрец-египтянин со «Стелы Откровения», для которого время постройки пирамид было столь же глубокой древностью, как для нас эпоха Античной Греции. Как и в былые времена предки приходят и оживают в нас: так мы включаемся в цепь, связующую человечество. Но такая открытость прошлому небезопасна, ведь воскрешённые «духи предков» (в самом широком смысле этого слова) способны радикально изменить нас, подчинить нас своей воле или даже вовсе уничтожить, как в лафкрафтианской истории о Чарльзе Декстере Варде. И тут может спасти только полное и глубокое проживание Аркана «Солнце». Так как без сильнейшей поддержки от духовного центра человеческая душа не выдержит «зомби-апокалипсиса» и не сможет органично влиться в процесс движения мириад существ, не разрушив себя. Но обретя с духовной поддержкой свыше своё истинное «Я», человек способен вступить в эту реку — в этот поток — в Дао, и тогда он окажется свободен от ограничений времени: ведь он есть часть Вечности. Это выход на совершенно иной уровень — это выход за пределы.

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 183.



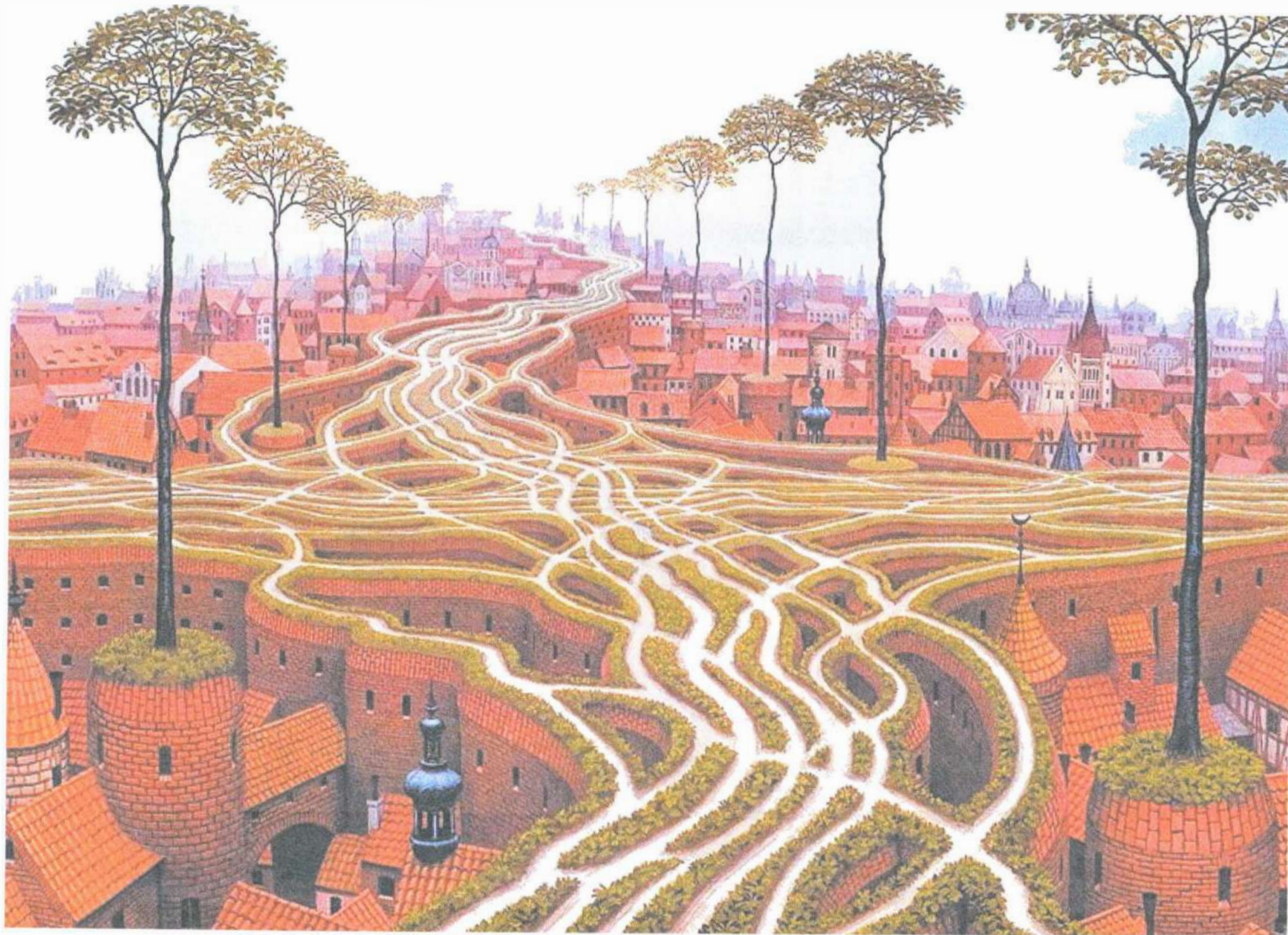
Alchemical Tarot

Вся противоречивость данной ситуации отлично показана в фильме «Сквозь снег» корейского режиссёра Пона Чжун Хо. Прекрасной антиутопии, где демонстрируются две стратегические модели: **1)** движение внутри единой линии поезда-цивилизации и **2)** возможность выхода за его пределы, но с катастрофическим риском для выживания. Внутри системы можно занять любое место — это Арканы от Первого до Девятнадцатого. Можно выходцу из бедной семьи стать президентом или великим артистом, а можно из интеллигентной и обеспеченной семьи стать отбросом общества. Нельзя лишь занять несуществующее в социуме место, то место, которое раньше никто не занимал. Для этого понадобится вовсе выйти из существующей системы координат — со всеми рисками — и перейти границу. Эту границу условно и изображает воскресение умерших на двадцатой карте Таро — это смерть внутри одной парадигмы и рождение в другой.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

Одухотворение материи; Освобождение от уз плоти; Алхимическая возгонка; Пробуждение для духовной жизни, которая сливается с коллективной и постоянной духовной жизнью всего человеческого рода; Человек, который общается с божественным духом; Прорицание; Пророчество; Духовное ясновидение; Возвышение духа и души; Способность воскрешать в памяти и заново переживать духовное прошлое; Воскрешение умерших, которые достойны жить; Возврат к забытым традициям; Возрождение Хирама, омоложенного и в теле нового Мастера; Врата, ведущие к абсолютному посвящению; Освобождение; Возмещение ущерба; Снятие незаслуженных обвинений; Сверхвозбуждение (естественное или искусственное); Дионисийский экстаз.



Яцек Йерка (Jacek Yerka) «Эрозия» (2000)

АРКАН ХХІ

МИР, ВСЕЛЕННАЯ, АБСОЛЮТ,
КОРОНА МАГОВ, НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ,
ВЕЛИКИЙ В НОЧИ ВРЕМЕНИ, ВСЁ СУЩЕЕ,
НАГРАДА, БОГ ВСЕОБЪЕМЛЮЩИЙ,
ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ВЕЛИЕОГО ДЕЛАНИЯ





На камне, покрытом
Пятнами мха, зыблется
Тень. Как будто
Танцуют нимфы.

И стоит скользнуть
Лучу солнца, их косы
Вспыхивают: золото
В тёмном сосуде.

Жизнь приходит к концу,
Жизнь не исчезает.
Так играет ребёнок
Среди бесчисленных грёз.

*Ив Бонфуа «Выгнутые доски»
в переводе М. Гринберга.*



И небо становится, как дом художника,
Когда расставлены его картины

*Фридрих Гёльдерлин «Наброски»
в переводе В. Летучего.*



Идёт земля и держит небо.

*Фридрих Гёльдерлин «Наброски»
в переводе В. Летучего.*

Ключевые слова:

- завершение
- реализация
- воплощение
- осуществление
- *anima mundi*
- смерть как окончательное завершение
- отпечаток Творца на его творении
- «танец жизни»
- динамическое балансирование между противоположностями как осуществление интеграции в жизненный поток
- вечность
- данность
- мир (включая нас самих)
- основные символы данного Аркана: танцующая дева или ангел, тетраморфы, планета Земля (как аллегория воплощённого мира)



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Тав* (между сфирот Йесод и Мальхут)

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Тав* (между сфирот Йесод и Мальхут)

Гематрия буквы *Тав*: 400

Астрологические и стихийные соответствия:

Гуайта и Вирт — Полярная звезда, вся небесная сфера (влияние Юпитера и Солнца), Папюс и Г.О.М. — Солнце, Рудникова — Солнце, английская школа — Сатурн

Параллели в психологии и науке о человеке:

- концепция Души в архетипической психологии Джеймса Хиллмана
- идея самореализации
- осознание единства с бытием в настоящий момент и через него — в вечности (важнейший этап становления осознанного человека, согласно европейской эзотерической традиции рубежа XIX — XX вв., а также в трансперсональной психологии Чарльза Тарта)
- интеграция стремлений, желаний и опыта человека в единое целое
- завершение любого процесса
- итог жизни

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- жанр биографии как иллюстрация жизни человека от рождения и до смерти — целостный взгляд на прожитую жизнь
- итоговые произведения, венчающие творческий путь автора

- Михаил Васильевич Ломоносов «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» (1747)
- Александр Сергеевич Пушкин «Памятник» (1836)
- Александр Иванович Куприн «Гранатовый браслет» (1910)
- Октавио Пас (*Octavio Paz*) «Камень» (1940-е)
- Збигнев Херберт (*Zbigniew Herbert*):
«Белый камень» (1957)
«Прощание» (1990)
- Джон Монтегю (*John Montague*) «Старики, дольмены моего детства» (вторая половина XX века)
- Томас МакКарти (*Thomas McCarthy*) «Феноменология камней» (вторая половина XX века)

Параллели в трудах мыслителей:

- любые концепции, связанные с целостностью, холичностью мироздания
- тексты по минералогии и геологии
- тексты по архитектуре и инженерно-строительному делу
- Аврелий Августин (*Aurelius Augustinus*) «О граде Божьем» (413—427)
- Иоганн Кеплер (*Johannes Kepler*) «*Harmonices Mundi*» (1599—1619)
- Георг Вильгельм Фридрих Гегель (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) «Феноменология духа» (1807)
- Мария Луиза фон Франц (*Marie-Louise von Franz*) «О снах и смерти» (1984)
- Роже Кайуа (*Roger Caillois*):
«Камни» (1966)
«Письмена камней» (1970)
«Отраженные камни» (ок. 1973—76)
- Ален Бадью (*Alain Badiou*) «Танец как метафора мышления» (1998)
- любые тексты, являющиеся «трудом всей жизни»:
Жак Лакан (*Jacques Lacan*) «Семинары» (1951/53—1980)¹

Параллели в живописи:

- картины с изображением дома:
Ян Вейнантс (*Jan Wijnants*) «Крестьянский домик» (ок. 1636), «Ферма» (1656) и др.
- картины с изображением жатвы:
Рихард Циммерман (*Richard Zimmermann*) «Пейзаж с жатвой» (1864)
Рокуэлл Кент (*Rockwell Kent*) «Стог Дэна Уорда» (1926—1927)
- изображения богини Нюкты (Никты/Нокс):
Вильям-Адольф Бугро (*William-Adolphe Bouguereau*) «Ночь» (1883)
- Ян Брейгель Старший (*Jan Brueghel de Oude*) — многие картины автора, в том числе «Лесной пейзаж» (1607)

¹ Примечательно и то, что «Семинары» Лакана — это живая устная речь, зафиксированная на магнитной плёнке и лишь позже переведённая в текстовый формат.

- Питер Пауль Рубенс (*Pieter Paul Rubens*) «Возчики камней» (ок. 1620)
- Пабло Пикассо (*Pablo Picasso*) «Девочка на шаре» (1905)
- Мауриц Корнелис Эшер (*Maurits Cornelis Escher*) — большинство работ художника (1898—1972):
«Рептилии»
«Небо и вода»
«Магическое зеркало»
«Относительность»
«Водопад»
- Марк Ротко (*Mark Rothko*) картины для часовни в Хьюстоне и другие работы позднего периода творчества автора (1964—1970)
- Яцек Йерка (*Jacek Yerka*):
«Cowap city» (1993)
«Тучелом/Взламыватель туч» (1996)
«Балдахин» (2000)
«Эрозия» (2000)
«Грибная аллея» (2005)
«Тихие дни» (2008)

Параллели в скульптуре и прикладном искусстве:

- глиптика и печати
- медальерное искусство
- каменные столы и столы с мозаикой из натуральных камней
- искусство выкладывания паркета
- скульптурные изображения богини Нюкты (Никты/Нокс)
- скульптурные изображения богини Гигиен (женщина со змеей)
- любая скульптура, в качестве мысли или образа, высеченного в камне
- Этьен Морис Фальконе (*Étienne Maurice Falconet*) «Пигмалион и Галатея» (1763)
- Пьетро Стаджи (*Pietro Stagi*) «Пигмалион и Галатея» (ок. 1797) — вариация на тему работы Фальконе
- скульптурные изображения выдающихся людей, появляющиеся после их смерти в качестве признания их заслуг и ценности прожитой ими жизни:
Эмиль Антуан Бурдель (*Emile Antoine Bourdelle*) «Бетховен», «Энгр» (1908)
- Гутзон Борглум (*Gutzon Borglum*) Рашморский мемориал — гранитная гора, на которой высечен огромный барельеф, содержащий скульптурные изображения четырёх президентов США: Джорджа Вашингтона, Томаса Джефферсона, Теодора Рузвельта и Авраама Линкольна (1927—1941)
- Эмилио Греко (*Emilio Greco*) «Большая фигура, сидящая на корточках» (1973), «Нимфа» (1973)

Параллели в архитектуре и природных памятниках:

- колумбарии, костницы, оссуарии и мавзолеи, как места фиксации останков человеческих тел:

Алексей Викторович Щусев мавзолей Ленина (1924)

Альдо Росси (*Aldo Rossi*) оссуарий кладбища Сан Катоальдо (1971—1984)

- огромные купола:

Аполлодор из Дамаска (*Apollodorus Damascenus*) купол Пантеона (126) — крупнейший неармированный бетонный купол в мире

Филиппо Брунеллески (*Filippo Brunelleschi*) купол флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре (1420—1436) — крупнейший в мире купол из кирпичной кладки на известковом растворе

Макс Берг (*Max Berg*) купол Зала Столетия (1913) — ключевая постройка в истории куполов из железобетона

Милорад Пантович и Бранко Жежел (*Milorad Pantović, Branko Žeželj*) Белградский торговый центр (1957—1966) — крупнейший в мире купол из преднапряжённого бетона

- сетчатые перекрытия-оболочки, введенные Владимиром Григорьевичем Шуховым (1896)

- Карл Густав Юнг (*Carl Gustav Jung*) Башня в Боллингене, являющаяся воплощённой в камне мировоззренческой концепцией этого мыслителя (1922—1950)

- «биосферы» Бакминстера Фуллера, в том числе: «Биосфера Фуллера» (1967) — Павильон США на Экспо-67 (ныне музей «Биосфера» в Монреале, Канада)

- Норман Фостер (*Norman Foster*) сетчатая оболочка Британского музея (2000)

- Поль Андрё (*Paul Andreu*) Пекинский национальный центр исполнительских искусств — «Яйцо» (2007)

Параллели в музыке:

- Произведения, над которыми авторы работали большую часть своей жизни:

Чарлз Айвз (*Charles Ives*) *Universe Symphony* (1915—1954)

Юрий Александрович Шапорин «Декабристы» (1925—1953) — опера

Лучано Берियो (*Luciano Berio*) «Секвенции» (1958—2002) — серия сольных произведений для большинства оркестровых инструментов

- Центральные, ключевые произведения в творчестве автора:

Карлхайнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*) «Свет. Семь дней недели» (1977—2003) — грандиозный цикл из 7 опер, длящийся около 30 часов¹

- Вольфганг Амадей Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*) Симфония №41 *C-dur* — 4 часть — Финал (1788)

- Франц Шуберт (*Franz Schubert*) Симфония № 9 *C-dur* (1828)

- Густав Малер (*Gustav Mahler*) «*Das Lied von der Erde*» — 6 часть — «Прощание» (1909)

¹ Ноты этого произведения высечены на надгробии композитора.

- Пауль Хиндемит (*Paul Hindemith*) «Гармония мира/*Die Harmonie der Welt*» — симфония (1951)
- Джон Лютер Адамс (*John Luther Adams*) «*The Farthest Place*» (2001)

Параллели в кинематографе:

- Андрей Арсеньевич Тарковский «Андрей Рублёв» (1966)
- Барри Левинсон (*Barry Levinson*) «Сфера» (1998)
- Аллен Хьюз (*Allen Hughes*) и Альберт Хьюз (*Albert Hughes*) «Книга Илая» (2010)
- Том Тыквер (*Tom Tykwer*), Энди и Лана Вачовски (*Andy and Lana Wachowski*) «Облачный атлас» (2012)
- Себастьян Кордеро (*Sebastián Cordero*) «Европа» (2013)
- Мортен Тильдум (*Morten Tyldum*) «Пассажиры» (2016)
- Дени Вильнёв (*Denis Villeneuve*) «Прибытие» (2016)



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.). Об адепте, достигшем степени Аркана «Мир», Г.О.М. пишет: «Его Личность вибрирует в унисон с эволютивными аккордами Природы, и он всемогущ, ибо он абсолютно всехотящ... ибо он не может захотеть... чего-либо, выходящего из границ метафизической, астральной или физической абсолютной закономерности»¹.

Освальд Вирт: «Мир — это круговорот, вечный танец, в котором кружится всё сущее, не останавливаясь ни на миг, ибо это движение и есть сама жизнь. <...> Именно эти древние как мир идеи хотели передать нам создатели Таро, изобразив богиню жизни бегущей внутри венка из зелёной листвы, словно белка в колесе <...>. Это телесная Душа Вселенной, весталка, поддерживающая огонь, который горит в каждом живом существе...»².

Нина Рудникова: «Найти философский камень — значит найти божественную сущность каждого явления, уметь её вызвать и, таким образом, преобразить... Это и даёт естественное Всемогущество, не отягощённое более каким-либо привкусом власти, но связанное лишь с проявлением Любви»³.

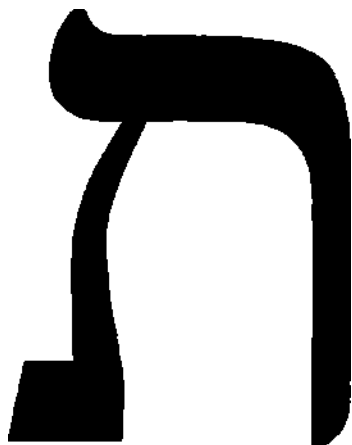
Валентин Томберг: «При первом же взгляде на карту в уме пробуждаются идеи танца, цветения и четырёх стихий — что, прежде всего, обращает разум к таким проблемам, как сущность движения, роста и спонтанной мудрости, именуемой нами "инстинктом". Таким образом, эта карта как бы предлагает общее представление о мире как о ритмичном движении или танце женской души, в сопровождении

¹ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 430.

Ср. с концепцией Пауля Тиллиха о мужестве «принять принятие».

² Освальд Вирт Таро магов С. 189.

³ Н. Рудникова Сакральный мистицизм Египта С. 335.



многоголосого аккомпанемента четырёх изначальных инстинктов, вызывая в душе образ радуги, сияющей многоцветьем различных форм, — или, другими словами, представление о мире как о произведении искусства»¹.

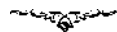


Рис. 105

Аркан «Мир» во многом уникален, так как это единственная карта во всей старшеарканной колоде, чьи параллели с буквами иврита и путями Древа Жизни совпадают и в английских, и во французских школах. Во всех традиционных моделях оккультного Таро замыкающая Старший Аркан карта «Мир» соотносится с финальной буквой иврита *Тав* — буквой тридцать второго пути Эц а'Хаим. Этот удивительный факт согласия между различными таротическими направлениями ставит карту «Мир» особняком среди всех Старших Арканов. Ведь для человека, который достаточно глубоко проник в понимание природы Святого Древа, очевидно, что соотнесение той или иной карты с путями Древа Жизни не просто занимательная игра (в которой могут быть любые комбинации), но продуманная система строго выверенных соответствий.

Место каждого каббалистического пути, идущего между двух сфирот, выражает совершенно определённую идею: *идею перехода от одного модуса бытия к другому* (от одной сфиры к другой). Именно эти различия между традициями соотнесения Старших Арканов с путями Древа Жизни и вносят свою корректировку в каббалистическую трактовку каждой из карт. Благодаря разнице в размещении старшеарканной колоды по Древу Эц а'Хаим разные школы вдохнули в Триумфы свой уникальный оттенок смысла. Однако, самое потрясающее то, что относительно Аркана «Мир» они единодушны! Таким образом «Мир» (и соответствующая ему буква *Тав*) — это подлинное **завершение** не только колоды и таинства пути восхождения, но ещё и разногласий между системами соотнесения Арканов и букв иврита.

Аутентичный смысл буквы *Тав* (рис. 105) можно раскрыть словами: «знак», «оттиск», «печать», «клеймо». Впрочем, несмотря на такой набор ассоциаций, в современной каббалистической традиции её трактуют не столько как предопределённость мироздания, сколько как свободу человека в реализации его уникальных духовных исканий. Как **оттиск первичной свободо-творческой искры Бога в каждом из его детей** — то есть нас.

Каббалист Давид Палант писал: «*Буква Тав напоминает о свободе выбора в реализации потенциала Духа, при воплощении идей. На это намекает её графический образ: прямая линия справа, спускающаяся сверху вниз, соединяя небесное и земное, воплощая благодетельные и*

¹ В. Томберг Медитации на Таро С. 555.

милосердие, противопоставлена искривленной левой линии, линии суда и недобрых сил, символизирующей порчу и уничтожение»¹.

Эта буква имеет гематрию **400**, что весьма примечательно. Несмотря на то, что число **400** не обладает самостоятельным, глубоким, укоренённым в культуре символизмом, тем не менее оно выступает в роли носителя суммы смыслов чисел **4** и **100**. Сто — это первое трёхзначное число, число буквы *Куф*, а число **4** (относящееся к букве *Далет*) является числом утверждения или распространения чего бы то ни было на все стороны света. Так что символику числа **400** можно истолковать как **тотальное утверждение некой идеи в трёх мирах** (трёхзначное число) **и распространение её на все четыре стороны света**. Входящие в символику **400** тройка и четвёрка, представленные на разных уровнях (число четыре и трёхзначность), вероятно, могут быть прочитаны как идеальное выражение целокупности как таковой. А если вспомнить, что буквы *Куф* и *Далет* во французской школе Таро относятся к Арканам «Солнце» и «Император», то станет совершенно ясно, с какого рода идей мы имеем контакт в пределах последнего нумерованного Аркана Таро.

В семеричной системе исчисления (а в старшеарканной колоде такая система исчисления правомерна) число **400** записывается как **1111** — четырёхкратное повторение единицы. Это полная реализация *Алеф* «Мага/Фокусника» в четырёхмерном пространстве-времени. И тут, если считать «Мага/Фокусника» за *метафору Творца*, встаёт вполне справедливый вопрос: а есть ли творческий предел у Создателя мира? И не является ли конец времён — точкой полной реализации Божества? На эти вопросы нельзя дать ответа, но сама возможность их поставить тоже включена в амплификацию Аркана «Мир», по этой причине я не мог их не озвучить.

Конечная фаза Аркана «Мир» — воплощение Слова. Это та ступень, когда реализация свершается мгновенно, по этой причине само понятие времени отступает. Как сказано в тексте ритуала *Liber Israfel*: «...желание сердца становится явью, как у Пта при Творенье! Я — Вечносуший! И посему в этом мире всё таково, как Я и замыслил; и посему всё повинуется Слову, что Я изрекаю...»².

Окончание «Мира» для его Творца уже свершилось или же не придёт никогда, что в условиях отсутствия времени — одно и то же. По этой причине оставим все страхи и вопросы относительно эсхатологии для Аркана «Суд/Ангел» и будем стремиться к воплощению своей сокровенной сути «в камне мира Асия» — в материи Мальхут, и надеяться, как некогда Пигмалион, что боги примут наш труд и освятят его своим присутствием.

Карта «Мир», соотнесённая с буквой *Тав* — это не только завершение третьего септенера, но и завершение всех трёх септенеров старшеарканной колоды, а также завершение Триумфов как некой целостности. В дополнении к трактату «Сефер Йецира» читаем: «Он

¹ Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

² Цит по: <http://oto.ru/cgi-bin/article.pl?articles/works-crowley/27-liberisrafel.txt>

[то есть Всевышний — Г.З.] произвёл букву *Тав* и связал её с миром; Он увенчал её и сочетал с Юпитером во вселенной, седьмым днём в неделе [то есть с субботой — Г.З.] и ртом в человеке». [Сефер Йецира, 4, доп. 7.]. Несмотря на то, что в классических астрологических порядках английской и французской школы с Арканом «Мир» будут сопоставляться такие объекты, как Сатурн и Солнце, тем не менее, нельзя не заметить и определённой взаимосвязи между этими тремя «планетами» (Сатурном, Юпитером и Солнцем): это самые крупные небесные тела нашей звёздной системы. И буква *Тав* и Аркан «Мир» представляют собой нечто весомое, значимое, тяжелое, то, что организует окружающее пространство, подчиняя его своим закономерностям.

Всё, что мы выражаем посредством письменной речи¹, вероятно, имеет определённое отношение к Аркану «Мир» и сопряжённой с ней буквой *Тав*. «Благодаря ей [письменности — Г.З.] осуществляется переход от незримого для окружающих внутреннего мира человека — вовне, к его зримому и фиксированному выражению в тексте. Эта функция выполняется только при условии завершенности и полноты, и буква *Тав*, венчающая алфавит, придаёт ему необходимую цельность»².

Если попытаться лаконично сформулировать значение карты «Мир», высказав его всего в нескольких словах, то это: *завершение, целокупность, осуществление, реализация*. Аркан «Маг/Фокусник» выполнял функцию начала — он был Альфой (*Алеф*), Аркан «Мир» — это Омега, окончание: полное воплощение того, что было инициировано первой картой Таро. Причём «Мир» — это окончание и осуществление сразу в двух направлениях:

1. в направлении эманации энергии Мезлá (от Кэтэр к Мальхут), как завершение акта творения, как воплощение воли божества
2. в направлении «пути героя» — лестницы восхождения от первого Аркана к последнему (к финальной стадии самореализации субъекта).

В любом случае карта будет означать окончание пути, его *итог*. Когда нам что-то удаётся реализовать в мире проявленных вещей — в таротической традиции это будет прочитано через Аркан «Мир», так как именно эта карта отвечает за таинство воплощения: из образов сферы Йесод тот или иной проект постепенно обретает силу и материализуется в Мальхут. Но, одновременно с этим, если нам удастся пройти весь путь реализации адепта (от Мальхут до Кэтэр) и обрести посвящение «Мага» (путь *Алеф* во французской школе) — это тоже может быть истолковано по Аркану «Мир», так как будет исполнением и раскрытием возможностей адепта, достижением целостности, а значит, воплощением, *но не Бога в мире, а человека в Боге*.

¹ Можно даже расширить это определение до «фиксированной речи» (это может быть аудио- или видеозапись, а не только текст).

² Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

Восхождение равно нисхождению, но в ином срезе мира, равно как и окончание родственно началу. Эта идея прекрасно представлена в магико-каббалистических учениях, где миру сферы Мальхут соответствуют четыре стихии, а миру сферы Кэтэр — четыре Святых животных, как высший аналог стихий¹. Покровителем же обоих сфирот (Кэтэр и Мальхут) является высший архангел — Метатрон. Это тайна тайн, так как она даёт ключ от всех дверей, тем, кто способен это понять. Амбивалентность начала и конца, восхождения и нисхождения в этом Аркане может указывать на то, что последний Аркан — это всегда *первый Аркан чего-то нового*, а значит, считаем ли мы его Арканом завершения или Арканом начала, зависит только от выбранной нами точки зрения. «Сказано в "Сефер Йецира", одной из древнейших каббалистических книг:

"Начало смыкается с концом, а конец с началом". Ведь завершение очередного цикла — всегда начало нового»². Однако, наибольшая сложность данного Аркана в ином: карта «Мир» может иметь как *динамическую*, так и *статическую* природу, и в каждом из этих случаев она будет функционировать фактически противоположным образом. Динамический аспект карты можно условно рассматривать как *позитивный*, а статический — как *негативный*.

Как Аркан динамический (то есть позитивный) — это прежде всего карта парадоксальной тождественности начала и конца. Карта *балансирования* между ничем и всем, между целостностью и замкнутостью, между открытостью и пустотой, между знанием Бога и знанием человека, между безумцем и Духом божественного Парабрахмана³, между Мальхут и Йесод (в пределах одного каббалистического мира) и, одновременно, между Кэтэр и Мальхут более высокого каббалистического мира (рис. 106). Ведь каббалисты утверждают, что «Отпечаток Тав — это та тайна, которая связывает миры»⁴.

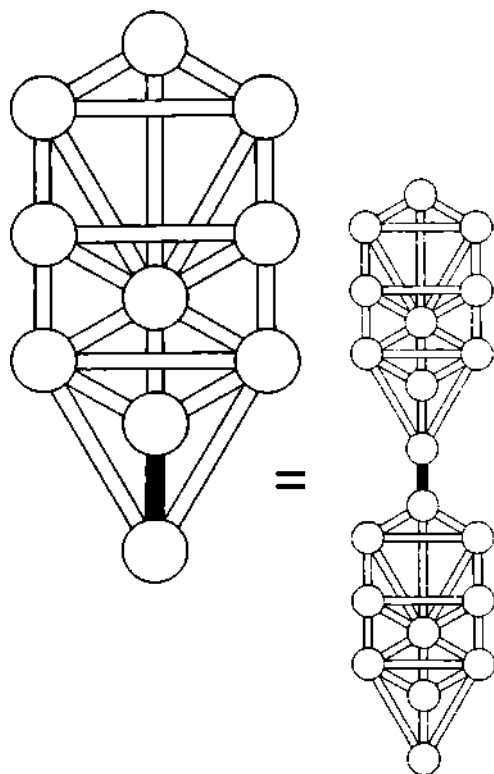


Рис. 106

¹ Лев (огонь), Телец (Земля), Орел, как высшая ипостась Скорпиона (Вода), Ангел (Воздух).

² Цит. по: Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

³ В данном фрагменте обыгрывается различная роль карты «Дурак» в разных школах Таро, где он может либо предшествовать карте «Мир» в качестве глупца, либо следовать за ней в качестве **Божественного Духа**, карты начала нового витка спирали, карты, имеющей нулевой номер.

⁴ Цит. по: https://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm

В своих «Медитациях...» Валентин Томберг в качестве одного из эпиграфов к Аркану «Мир» цитирует Айседору Дункан: «*Истинная жизнь лишь в танце*»¹ — это очень верное определение, раскрывающее одну из важных составляющих динамического (позитивного) аспекта этого Аркана. Динамический «Мир» — это также ещё и финальная операция алхимиков: *мультипликация*, когда субстанцией камня мудрецов — квинтэссенцией (которая часто изображалась обнаженной девой, как и женская фигура на Аркане «Мир») — алхимик мог превращать всё, что желал, в *Золото*, то есть делать мир более совершенным и облагороженным. А ведь именно Сатурну², планетарному покровителю пути *Тав* древние люди приписывали легендарный «золотой век»!

Однако, как и у Сатурна, так и у Аркана «Мир» есть не только позитивная, но и негативная сторона. Несмотря на то, что многие современные авторы эвфемизируют этот Аркан, делая акцент лишь на его позитивных свойствах (*победа, успех, воплощение*), негативный аспект этой карты может оказаться очень тяжёлым и даже фатальным для человека.

В динамическом аспекте «Мир» — это Аркан движения вперёд, через череду достижений, когда завершение всякого дела становится вызовом: «*а что дальше?*». Но когда окончание действия не превращается в новую отправную точку в цепи бесконечной лестницы восхождения, тогда оно может стать настоящей тюрьмой, сковывающей нас навеки, очерчивая наши пределы, наши границы (причём иногда буквально: размерами деревянного гроба или урны с пеплом). Это и есть *статический*, мрачный, теневой аспект данного Аркана.

Казалось бы, почему Аркан реализации может быть чем-то столь мрачным? Ведь все люди только и ждут, чтобы реализовать свои замыслы, воплотить свои мечты. Всё дело в том, что статическое (то есть окончательное) завершение — это не только **завершение какого-то проекта**, но также и **абсолютный конец**. Это реализация всего, что должно свершиться. Это итог не только каких-то инициатив, не только жизни, но также и итог мира как такового, грядущий когда-то в отдалённом будущем. Таким образом Аркан «Мир» — это также карта смерти. Вспомним эпизод кончины Иисуса из Евангелия от Иоанна: «*Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух*» (19:30). Перед смертью Он сказал: «совершилось», а свершение — это и есть Аркан «Мир».

Давид Палант в своей книге, посвящённой символике еврейского алфавита, приводит следующую историю из Талмуда: «*Сказал Господь ангелу Габриэлю: иди и поставь на лбах праведников знак (Тав) краской, дабы не завладели ими ангелы-губители, а на лбах нечестивых начертай знак (Тав) кровью, чтобы завладели ими ангелы-губители*»³. Таким

¹ В. Томберг «Медитации на Таро» С. 555.

² Сатурн соотносится с этой картой в английской оккультной традиции. Во французской — это Солнце, чье соотношение с Золотом в алхимической науке не нуждается в комментариях.

³ Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

образом знак (*Тав*) может быть как спасительной печатью, так и позорным клеймом. Интересно, что именно кровь здесь воплощает статический аспект Аркана «Мир», так как кровь, которую можно нанести в качестве знака (а не та, что течёт в живых существах), это нечто такое, что мертво.

Есть два весьма разных, но в то же время чем-то предельно близких мифических или полумифических представлений о смерти. Один из них заключается в том, что перед смертью вся жизнь человека проходит перед его глазами, сжимаясь в единую точку: человек как бы осознаёт свою жизнь вне времени, за сотую долю секунды проживая вновь то, что он уже прожил за свой век. Это представление легло в основу множества кинолент, где герой, умирая, вновь видит основные события своей жизни. Или как писал поэт: «Там установят экраны, и наша жизнь появляться будет от начала и до конца со всем, что сумели мы позабыть...»¹. Другой миф — это миф о двойнике². Говорят, если человек увидит своего двойника — это предвестие его скорой кончины. Это суеверие продолжает жить в современной литературе и кинематографе³, а через них — в мифологии нашей обыденной жизни.

Что же общего в этих двух мифах, тайно живущих в нашем обществе? То, что человек в них наблюдает себя *со стороны*. В одном случае он видит (в качестве зрителя) всю свою историю, где это и он и не он, одновременно: ведь старый человек перед смертью, когда перед ним проносится его жизнь, может видеть себя в том числе и юношей и даже ребёнком (хотя и не является таковым сейчас). В другом случае (миф о двойнике) человек видит копию себя самого в пределах текущего времени, но опять же — со стороны.

Эти мифы можно проинтерпретировать следующим образом: психическая реальность как будто бы готовит человека к концу, к переходу от временного индивидуального бытия к бытию вневременному и вне-индивидуальному. Будто бы этот двойник приходит не как злой вестник смерти, но как друг, облегчающий болезненное расставание с прежним бытием. Равно как и вновь прокручивающаяся в голове жизнь (как хроника-кинолента) не столько призвана вызвать ностальгию по безвозвратно ушедшему, сколько представить жизнь человека в некоторого рода завершённом и совершенном «кристалле вне времени», подвести итоги, суммировать всё. Вечная и незыблемая вплетённость одной жизни в жизнь всего мира сближает эти представления о смерти с проблемным полем Аркана «Мир».

Целостность для человека может быть не только психологической самореализацией, но и целокупностью всей жизни — то есть завершением нашего индивидуального бытия. Ведь именно смерть делает существование человека полностью осуществлённым в этом мире, а значит, Аркан «Мир» может указывать также и на факт смерти (но не в качестве перехода, а в

¹ Чеслав Милош «Там установят экраны». Из книги: Милош Ч. «Избранное» / Ч. Милош — М., Азбука, Азбука-Аттикус, 2012 — С. 63.

² Связанном также и с Арканом «Дьявол».

³ К примеру, фильме Шона Эллис «Отражение» (*The Broken*, 2008 г.).

качестве окончания всего предшествующего). Две даты, высеченные на надгробиях — это молчаливые свидетели целостности и осуществлённости чьей-то жизни.

Но данный Аркан может также указывать на то, что человек уже сделал всё, что он мог сделать для мира, и всё, что он будет делать далее, есть лишь «сказанное дважды» — повторение, пересказ. Смерть может быть не только физической, но и духовной — исчерпанностью, окаменением. Для творческого человека или для человека, идущего по пути самосовершенствования, это может быть тяжёлым ударом, так как значит, что, по крайней мере в какой-то сфере деятельности он дошёл до предела своих возможностей и двигаться далее в этом направлении уже не сможет...

Не случайно эта карта в английской таротической традиции соотносится именно с сатурнианским путём *Тав*. Ведь астрологический Сатурн — это сила ограничений¹, а сама буква *Тав* имеет значение «отпечаток». Это отпечаток Божественной Воли на его творении. Это тот крест², который дано нести каждому из нас и от которого нельзя уйти. Это судьба, за пределы которой, как бы нам ни хотелось, мы не сможем заглянуть. Но, памятуя парадоксальность Аркана «Мир», нужно добавить — это также и отпечаток творения на самом Божестве. В классической фразе «*Тора — отпечаток Бога*» — слово «отпечаток» пишется через *Тав*, а знатоки каббалы говорили: «*Тав отпечатывается на Ветхом Днями*»³.

Но что такое *печать*? Это то, что запечатывает, дабы гарантировать *целостность*, неизменность внутреннего пространства. В русском языке до сих пор употребляется выражение «опечатать что-либо» (к примеру, опечатать помещение). Нечто опечатывают, устанавливая печати-пломбы, дабы оно не было вскрыто, чтобы ничто внешнее не вторглось в его целостность.

Другая роль печати в том, чтобы подтверждать статус, заверять (к примеру, печатью скрепляют важные документы). Знак печати — это оттиск чего-то подлинного, единого на том, что должно служить его заменителем. Это может быть гравюра и множество напечатанных с неё бумажных листов-копий, а также именная или гербовая печать и множество документов, заверенных ею. Сюда можно отнести и отпечатки пальцев как верификаторы идентичности их владельца.

В книге «Зогар» говорится о том, что подлинные мудрецы могут прочесть отпечаток воли Бога в человеке по линиям на его ладонях или по строению его физического тела. В сакральном же пространстве герметической традиции говорят, что образ божества отражён в творении так же, как образ печати остаётся на расплавленном сургуче. Через мир, следовательно, можно познать Бога — «*то, что внизу, подобно тому, что вверху*». Вот те максимы, которые проложили путь герметизму и алхимии. Вот те идеи, которые скрываются за простым смыслом Аркана

¹ Сатурн был также богом, несущим смерть: достаточно вспомнить, как Кронос/Сатурн пожирал своих детей. В астрологии он именуется *Великой пагубой*.

² Эзотерики многих поколений приписывали букве *Тав* именно это значение — «крест».

³ Ветхий Днями — это Кэтэр, перводвижитель, в то время как *Тав* — это творение.

«Мир», в котором *lumen naturae* Парацельса сияет так же, как и свет внутреннего Чёрного Солнца.

И, наконец, печать — это ещё и магический инструмент. Магическая печать воспринимается в оккультной традиции как своеобразный отпечаток запредельной сущности в нашем мире: как ключ, помогающий вскрыть целокупность и проникнуть в иномирное пространство. Но малопонятная обывателю и сложная для начертания магическая печать также ещё и хранит сакральное пространство от профанного мира. Вот её парадокс: это одновременно и замо́к, и ключ.

Тяжёл и мрачен путь *Тав*, путь Сатурна — божества субботы, но в иудейской культуре суббота — это день, посвящённый Господу, напоминание о том дне, когда Он закончил творение и отдыхал¹. Отдых обозначает не то, что Бог устал, а лишь окончание действия — тот момент, когда мир был провозглашён **завершённым**.

«*Да будет Свет!*» — было началом творения, Арканом «Маг/Фокусник», а осознание того, что «мир хорош» и отдохновение от творения, остановка процесса созидания — было Арканом «Мир», так как субботний отдых на седьмой день есть лишь подчёркивание законченности, целокупности, завершённости мира.

Однако, празднование дня субботнего отдохновением и молитвой в иудаизме — это отсылка не только к поминовению когда-то сотворённого мира и отдыху Господа, но и к грядущей остановке времён, к Новому Иерусалиму, когда «*времени уже не будет*». Возможно, по этой причине именно Новый Иерусалим изображался на наиболее древних образцах Аркана «Мир».



Рис. 107



В итальянских колодах ручной работы XV века композиционные модели Аркана «Мир» можно разделить на четыре основные группы. К **первой** из них относится изображение двух ангелов, держащих в своих руках огромную сферу, в которой можно увидеть Град Небесный, стоящий под сводом небес. Самый известный образец данной иконографии представлен в колоде *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (рис. 107)². Эти ангелы, поддерживающие

¹ Любопытный факт: во французской школе Аркан «Мир» соотносится с Солнцем, но в европейской традиции солярный день (Воскресение) также является традиционным днём отдохновения от работ. Примечательно, что Солнце (как и Сатурн) имеет свою негативную сторону: оно может быть безжалостно палящим, убивающим всё живое. Так что, несмотря на различные взгляды в английской и французской школах, и одной, и другой стороне сложно отказать в продуманности выбранных соответствий.

² Другой образец аналогичным образом выстроенной композиции карты «Мир» можно посмотреть на стр. 4.

сферу с Градом Небесным, вероятно являются христианизированной версией античного Атланта (Атласа), держащего на своих плечах небесный свод. Это предположение кажется обоснованным, так как в последующие столетия карта «Мир» будет иногда включать и изображение Атланта.

Данный рисунок указывает нам на исполнение божественного обетования о Новом Небесном Иерусалиме, куда войдут праведники всех времён. Согласно иудаистскому трактату «Баба Батра», «из мяса левиафана, убитого архангелом Гавриилом, Бог устроит пир праведникам, которым они будут наслаждаться, сидя в шатре, сделанном из кожи левиафана»¹. То же находим и в книге Псалмов: «Ты сокрушил голову левиафана, отдал его в пищу людям пустыни» (Пс. 73:14). Время прекратит своё течение, Зло будет повержено, а святые и праведники будут вечно пировать в райских куцах в мире, которому ничто более не может угрожать. Это картина тотального завершения истории — её финал, который обещан Богом народу Его.

Несмотря на конкретное указание в тексте «Откровения Иоанна Богослова» относительно отсутствия храма в Граде Небесном — «Храма же я не видел в нём, ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец» (21:22) — на карте из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* мы можем наблюдать кресты церквей. Что это? Невнимательность художника или же культуральная инерция: привычка изображать любой город с соборами и храмами в нём? Или же это наиболее простой путь графически продемонстрировать священность места? На этот вопрос сложно ответить однозначно, но за пределами таротического искусства мы тоже можем встретить подобные версии художественной реализации Града Небесного (с храмами), к примеру, в Анжерском апокалипсисе Жана де Бондоля (1373—1381).

«Мир» — последний Аркан, завершающая ступень восхождения человека к славе божественного бытия. Даже в самом раннем списке карт Таро — *Sermones de Ludo cum Aliis* — данная карта уже названа замыкающей цикл Триумфов (хотя, нельзя сбрасывать со счетов и тот факт, что эта позиция в тот исторический период ещё и не была повсеместно принятой). В этой старинной рукописи Аркан «Мир» имеет расширенное название: «*El mondo che è Dio Padre*» — «Мир или Бог Отец». Дополнительное наименование говорит о предельно высоком статусе карты, а также ещё раз указывает на её «финальность»: путь восхождения окончен — дальше нет ничего, это Абсолют.

Неизвестно насколько карты «Мир» с изображением Бога Отца были распространены в Италии XV века. До нашего времени дошла лишь одна такая карта², на которой представлено божество со скипетром и державой.

¹ Цит. по: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Левиафан>

² С определённой долей вероятности к числу колод, в которых на карте «Мир» можно найти фигуру Бога Отца, следует отнести также колоды Таро Алессандро Сфорца и так называемую колоду «Таро Карла Безумного». Но так как на них фигура стоящего властителя менее возвышенна (что позволяет хотя бы отчасти усомниться в её божественном статусе) и вписана в иную композиционную модель, я разграничиваю эти карты и отношу данные версии Аркана к четвёртому варианту карты «Мир», о котором речь пойдёт чуть позже.

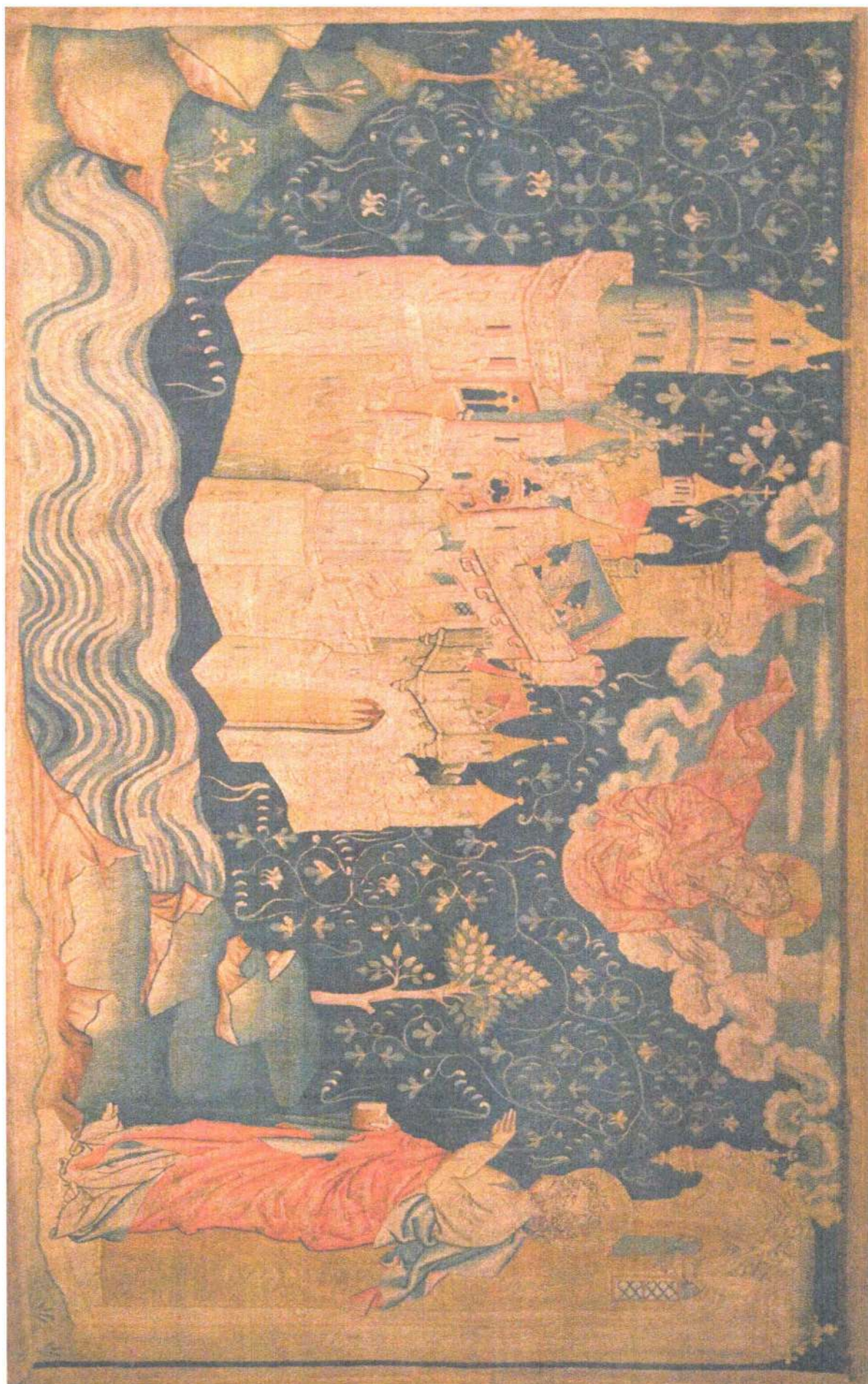




Рис. 108



Рис. 109

Это карта из колоды *Cary-Yale Visconti-Sforza* (рис. 108), которая является прекрасным примером **второго** композиционного типажа данного Аркана.

На рисунке мы видим, как над семью облаками возвышается нуминозная фигура. В своих руках божество держит атрибуты власти (на этой карте они сильно затёрлись от времени, но их всё же можно различить). Ниже пояса величественной фигуры сияет огромная золотая корона — Кэтэр или «Корона Магов» (именно так назовут данный Аркан во французской оккультной традиции), а внизу простирается обычный мир, с замками, кораблями, рыцарем и рыбаками. Это не столько обещанный небесный Рай, сколько весь земной мир, который находится «под Богом» и который идёт своим путём к блистательному завершению (на что намекает золотая корона).

Любопытно, что Бог изображался в колодах Таро XV века только на одной из карт: либо на Аркане «Мир» (как в данном примере), либо на Аркане «Суд/Ангел», как в случае с колодой *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* (см. рис. 61 на стр.111). Причём порядок Арканов «Мир» и «Суд/Ангел» достаточно долго не мог полностью установиться (замыкала колоду то одна, то другая карта). Исходя из этого, можно предположить, что рыцарь на карте «Мир» из *Cary-Yale Visconti-Sforza* — это не просто человек, а один из вестников Апокалипсиса (останавливающий время, ибо срок пришёл): земной мир, как плод, созрел для того, чтобы его срезать и оценить по достоинству в следующем Аркане — карте Страшного Суда¹.

Третий вариант композиции Аркана «Мир» является своего рода компромиссом между первыми двумя. Так, в феррарской колоде (Таро Эрколе д'Эсте) находим ангела (крылатое божественное дитя) с атрибутами власти, восседающего над земной сферой, поддерживаемой внизу золотым орлом (рис. 109).

¹ Вариативный порядок карт с изображением божества («Суд/Ангел» и «Мир») может быть объяснён через концепцию *хилиазма*, согласно которой сначала будет период тысячелетнего царства божественной справедливости на Земле («Мир»), а лишь потом наступит время Страшного Суда («Суд/Ангел»). Наиболее известный пример размещения карты «Суд/Ангел» на более высокой позиции, чем карты «Мир» — это текст *«lode delle dette Dame»* Джулио Чезаре Кроче (1602).



Рис. 110

В правой его руке — держава, а в левой — золотое яйцо и розга: символы воскресения и кары (для привлечения праведников и отвращения потенциальных грешников). Земной мир, изображённый в сфере, на этот раз представляет собой не один город-крепость, а большое количество отдельных домов в холмистой местности, перемежающихся с деревьями.

Насколько по-разному представляли себе «идеальное место» люди одной эпохи! Даже в пределах карт XV века мы видим контраст между идеализированием градостроения и урбанизации (в *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*) и стремлением к уединению на лоне природы (в колоде Эрколе д'Эсте). Внизу карты находим фигуру орла — с самых древних времён символизирующую власть. У греков и римлян орёл был птицей верховного божества, а для христианской культуры (где с образом орла сопрягался Св. Иоанн) орёл стал символом господства Духа.

Такой тип композиции с ангелоподобным божественным ребёнком, сидящим на мировой сфере, войдёт во французскую традицию *Minchiate* и будет воспроизводиться вплоть до классического века. К примеру, на карте *Jeu de Minchiate de fantaisie à enseignes françaises 1712—1741* гг. встречаем схожую композиционную модель (рис. 110). Впрочем, смысл этого рисунка, скорее всего, был уже иной, чем в эпоху кватроченто. Здесь мы видим, как ребёнок играет с песочными часами — символом времени. Время, как детская забава, как божественная игра вечного дитя, пребывающего вне сферы тварного мира — вот те смыслы, которые можно извлечь из знаков и символов этого изображения.



Рис. 111



Рис. 112

Последний (**четвёртый**) типаж этой карты обнаруживаем в феррарских колодах ручной работы, таких как Таро Алессандро Сфорца (рис. 111) и так называемом «Таро Карла Безумного» (рис. 112). Он близок второму типу, но здесь антропоморфная фигура человека, планетарного божества или духа-властителя **стоит** на земной сфере, а не **висит** в облаках над землёй.

Несмотря на генетическое родство изображений феррарских колод (рис. 111, рис. 112), они всё же отличаются друг от друга на уровне мелких, но значимых деталей. Так, к примеру, в «Таро Карла Безумного» присутствует чёрный нимб не округлой формы, типичный для изображения нуминозных фигур в средневековой иконографии. Эта деталь отсутствует в колоде Алессандро Сфорца, зато там обнаруживаем, что земная сфера покоится на шести облаках, что намекает на возможность её прочтения в качестве «седьмого неба» — высшего из небес Рая. В то время как в колоде «Таро Карла Безумного» количество облаков с трудом поддаётся исчислению, так как закрываемые сферой облака могут быть (с невидимой взгляду стороны) как едиными, так и раздельными — то есть по замыслу художника, нам не дано этого увидеть и сосчитать. Скипетры в руках Царя царей в разных колодах тоже различаются — один увенчан шаром (Таро Алессандро Сфорца), в то время как другой — трёхлепестковой лилией или стилизованной фигуркой орла («Таро Карла Безумного»).

Но, вероятно, главное отличие этих изображений лежит в пределах самой «мировой сферы». В одном случае окружающее новый мир пространство ничем не заполнено («Таро Карла Безумного»), а внутри сферы мы видим множество городов-замков на холмах. В другом же случае, внутри сферы встречаем лишь одинокие домики, разбросанные в горах (Таро Алессандро Сфорца), зато окантовка её полна деталей!

Это и ядро (слева от ноги божественной фигуры), и *turris eburnea* — башня из слоновой кости (символ Богородицы и духовной чистоты), и домик (аналогичный тому, что можно наблюдать в центре сферы). То, что было изображено художником внизу окантовки сферы, к сожалению, ныне не поддаётся идентификации, но и так очевидно, что мир духовных высот (горы внутри сферы) защищает «божественная оболочка», которая зиждется на чистоте (*turris eburnea*), силе (*ядро*) и мудрости (*дом*)¹.

¹ Достаточно вспомнить евангельскую притчу о человеке, который построил дом свой на прочных основаниях божественного Слова.



Рис. 113



Рис. 114



Рис. 115

В традиции *Minchiate florentin* такого рода изображения (властелин, стоящий на земной сфере) станут классическими и будут воспроизводиться на протяжении всей многовековой истории этого типа карточной системы. К примеру, в колоде *Jeu de Minchiate Gaetano (Bologne) 1763 г.* (рис. 113) уже знакомая нам композиция обогащена фигурами четырёх ветров (символизирующих четыре стороны света), а символы власти (скипетр и держава) заменены на корону (Кэтэр) и стрелу (символизирующую либо кару для грешников, либо отсылающую к древней практике прорицания по стреле). Впрочем, общий образно-символический строй и смысловое наполнение этого Аркана не претерпели здесь относительно ренессансных версий каких-либо существенных изменений.

В другой колоде *Jeu de minchiate florentin 1850 г.* (рис. 114) обнаруживаем ещё одну интересную деталь — мир, сфера, над которым стоит аллегория божественной власти или же ангел, теперь сводится к одной лишь Европе, что даёт повод задуматься над тем, насколько слово «мир» здесь означает «весь мир». Это скорее символ некоего уклада, культурного пространства и наших определённых ожиданий относительно местных мифов (древних и современных), чем мироздание как таковое — ведь в середине XIX века люди уже отлично представляли себе насколько велика наша планета в сравнении с Европой.

Композицию, свойственную четвёртому типу Аркана «Мир» (где крупная антропоморфная фигура стоит на земной сфере), можно встретить не только в Таро и *Minchiate*, но также и на многих ренессансных полотнах. К примеру, картина со святым Августином во Славе из библиотеки *Clssensea* в Равенне (рис. 115), датируемая концом пятнадцатого столетия, во многом аналогична карте «Мир» из колоды Алессандро Сфорца. На этом изображении автор трактата «О Граде Божьем» возвышается над градом земным (*civitas terrena*), попирая его ногами, что, вероятно,

можно трактовать как причастность самого святого к высшему граду — Небесному.

Августин разделял человечество на тех, кто сделал выбор в сторону земного града (Каин, к примеру) и тех, кто стремится только к божественному граду (*civitas Dei*). Ведь согласно новозаветным текстам невозможно идти к двум мирам одновременно — нужно обратить свои желания либо к чему-то временному, либо к вечному (см. Флп. 3:14; Кол. 3:1,2; Евр. 13:14, а также 1 Пет. 2:11; Евр. 12:22—24).

В Откровении Иоанна Богослова Новый Иерусалим (или Иерусалим Небесный) описывается как симметричный город: «...длина и широта, и высота его равны» (21:16). Такой фигурой может быть не только куб или четырёхгранная пирамида¹, но также и сфера (равная во всех направлениях). На картах Таро все художники однозначно выбрали именно сферу.

Также, согласно «Откровению...», длина любой из сторон этого города равна 12000 стадий, что примерно чуть более двух тысяч километров в пересчёте на современную систему измерения. Сказано и то, что стены города имеют двенадцать оснований: не Зодиак ли это²? Ведь если это действительно Зодиак, то из этих диковинных священноградских оснований, украшенных двенадцатью драгоценными камнями, можно выстроить вполне корректную систему соотнесения между драгоценными и полудрагоценными камнями и знаками астрологии: «яспис» — красная яшма (Овен), «сапфир» — то есть современный лазурит (Телец), «халкидон» — халцедон (Близнецы), «смарагд» — зелёный минерал, возможно, изумруд (Рак), сардоникс (Лев), сердолик (Дева), хризолит (Весы), «вирилл» — берилл (Скорпион), топаз (Стрелец), «хризопрас» — хризопраз (Козерог), «гиацинт» — циркон (Водолей) и аметист (Рыбы).

Интересно и то, что в тексте «Откровения» педалируется сопоставление Града Небесного и кристалла³. Это особенно важно для нас, так как безусловно, одной из ближайших амплификаций к Аркану «Мир» будет не только Новый Иерусалим, но и **камень, кристалл**, запечатлевший историю своего возникновения для Вечности.

Кристалл драгоценного камня вызывает ассоциации с Арканом «Мир» по двум причинам. Во-первых, потому что огранённый камень представляет собой геометрическое совершенство: он очень прочен (если это, к примеру, сапфир, топаз, циркон или берилл), красив и «вечен» (в человекообразном понимании времени). Во-вторых, драгоценный камень — это ещё и ценность, сокровище. И мир, который в конце времён придёт к фазе своего завершения, будет выглядеть таким же образом — он очистится от всего ложного и случайного и превратится в сияющее сокровище, в «Корону Магов», или «Корону Кэтэр». Он будет блистать для Вечности всеми своими гранями в свете божественного сияния, с которым не может сравниться в чистоте и яркости ни Солнце, ни Луна. Этот город-кристалл станет вечным домом

¹ В синодальном переводе город определён как «четырёхгранный».

² Помимо очевидной отсылки к двенадцати коленам Израиля и двенадцати апостолам.

³ «...сиянием город подобен кристаллу». В синодальном переводе: «подобен чистому стеклу» (21:18).

для всех людей всех времён, финальной точкой искупления, завершением огромного периода становления, развития, искушений и духовной борьбы. Кристалл, Новый Иерусалим и Аркан «Мир» оказываются тесным образом переплетены друг с другом, образуя сложное и многогранное единство.

А что будет, если вообразить себе такую картину, когда действующие в кристаллах принципы их организации лягут в основание всяческих человеческих проявлений? Что, если концепция кристаллических решёток, которой активно пользуются физики, химики и минерологи, может быть применена и к человеческой культуре? Что, если мы не свободны в нашем выборе на каком-то самом глубоком уровне нашего существования и всё, что с нами происходит на самом деле, для Вечности уже сложилось в единый «кристалл», так как мы просто не можем выбрать что-то иное, чем то, что предполагается для нас?

Как бы причудливо не звучали эти вопросы (особенно в свете того, что читатель мог запомнить из моего анализа Аркана «Умеренность» в книге «Таинство пути»), но им можно найти определённого рода косвенные доказательства, вероятно, недостаточные для академического научного дискурса, но достаточные для расширения ассоциативного поля Аркана «Мир».

В «Естественной истории» Плиний упоминает о чудесном камне, который именовали «пирровым агатом». Согласно легенде, на этом камне можно было разглядеть Аполлона с лирой в руках в окружении девяти муз, причём в руках у каждой из муз были их традиционные атрибуты. Камень был естественного происхождения, что повергало в удивление всех, кто на него взирал.

Роже Кайуа, описывая эту историю, добавляет весьма интересную рефлексию древнего артефакта: *«Около середины XVI столетия Жером Кардан пытается рационально объяснить феномен: он предполагает, что некий художник сперва написал сцену красками на мраморе и что этот кусок мрамора по воле случая или в силу хитрого умысла оказался зарытым "в месте зарождения камней-агатов, вследствие чего мрамор обратился в агат", сохранив, само собой разумеется, контуры и краски картины. Эту экстравагантную версию принимали, кажется, добрых три четверти века. Однако в 1629 году Гаффарель, пользующийся немалым авторитетом, утверждает, что автор этого шедевра, как и других рисунков, которые находят в камнях, — одна лишь природа и что она "создаёт их не иначе, нежели цветы". "Созданием подобных чудес управляют Бог и Провидение. Не должно относить их на счёт случая — ведь из множества листьев, которые мы видим в лесу, ни один не упадет без воли Того, Кто все их сотворил"»¹.*

Последующие столетия породили ещё более экстравагантные предположения о том самом камне, которого никто из описывающих его никогда не видел... У нас нет «пиррового агата», чтобы попытаться истолковать его с позиции науки XXI века, но зато у нас есть значительное число «пейзажных» минералов естественного происхождения, на примере которых мы можем не только приблизиться к пониманию легенды о

¹ Кайуа «Пирров Агат». Цит. по: Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 133—134.

«пирровом агате», но и к тому, каким образом молчаливые камни могут иметь определённую связь с нашим человеческим миром и, конечно же с Арканом «Мир».

Обратимся к прекрасным образцам естественного искусства, того, которое возникло «дважды-случайно»: в результате процессов формирования камня и в результате спила определённого места того или иного минерала (чаще всего агата или яшмы). Вот дендриты (рис. 116), словно причудливые растения, они выются по каменной поверхности, как в восточных миниатюрах или средневековых европейских маргиналиях. Многие до сих пор принимают их за отпечатки доисторических растений. Но это всего лишь дендриты — образования, возникающие *«при ускоренной или стеснённой кристаллизации в неравновесных условиях»*¹.

На следующем камне различаем одиноко стоящее дерево (рис. 117). Можно предположить, что перед нами зимний или осенний пейзаж, на котором изображён заход или восход Солнца. Сложно сказать однозначно, но интуитивно кажется, что это заход, конец дня, его угасание: так как на «картине», не созданной рукой человека, всё словно бы намекает нам на мысли об одиночестве перед смертью, об экзистенциальном страхе перед абсолютным пределом. Мы видим в этих случайно организованных природой линиях и цветах не просто образы, но метафору, относящуюся к нашему, человеческому мировосприятию!

Ну а этот камень дарит нам пейзаж болотистой пересечённой местности, словно навеки запечатлённый кистью Камиля Коро (рис. 118). Над невысокими холмами нависло тяжёлое грозовое небо, а общий тон изображения нагоняет поэтичную, высокую меланхолию. Здесь уже видится не столько экзистенциальный трепет перед умиранием (как на прошлом спиле), сколько глубина человеческих эмоций, не отторгающих мрачные минуты: умение любоваться совершенством диких и даже тёмных уголков природы. Это романтическая «тоска по недостижимому», тоска по вечному дому — Небесному Граду создавшего нас божества.

На другом образце — спиле агата (рис. 119) — перед нами словно открываются глубины подводного царства, как некогда их мог наблюдать певец Садко, спустившийся в донный мир. В центре мы видим рыбу, а также ил и водоросли. Всё это застыло навеки по повелению какой-то неизвестной для нас магии, что не может не вызывать восторга или даже эйфории. Взгляд останавливается на этих изображениях, пытаюсь разгадать их таинство: мистику оцепеневшего мира, фантастичного, но вместе с тем предельно реального.

Но что, если естественный рисунок камня окажется более похож на привычный для нас объект, чем мы можем на это рассчитывать? Что, если наблюдаемые на камне очертания будут уже не *напоминать* предмет, запуская бесконечные волны интенсивностей нашей фантазии, но *демонстрировать* пейзаж, который не является порождением субъективных

¹ [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дендрит_\(кристалл\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дендрит_(кристалл))



Рис. 116



Рис. 117



Рис. 118



Рис. 119

механизмов воображения? Давайте взглянем на такой образец, который, ввиду его очевидности, бессмысленно даже описывать (рис. 120). А вот пример местности, которая могла бы послужить «прототипом» для изображения в камне, если бы у изображения в камне мог быть «прототип» (рис. 121).

Если показать этот спил камня людям с разных концов нашей планеты, многие из них, если не большинство (а может быть и вовсе все), скажут, что на нём можно разглядеть горный массив. Таким образом, говорить о субъективности интерпретации здесь никак не приходится. То, что на камне различимы массивы гор — является объективированной интерпретацией, а так как мы понимаем, что рисунок на спиле камня (который зависит не только от природных процессов, но ещё и от случайности — от линии распила) никак не может что-то изображать, следует задаться вопросом: а какое, собственно, явление мы наблюдаем, когда видим в этом спиле горный массив? Чудо природы? Ограниченность природных форм? То, что горный массив и камень, который мы рассматриваем, принадлежат к минеральной жизни одной и той же планеты, и это их объединяет?

Возьмём ещё один пример (рис. 122). На этом камне мы видим небольшую деревушку, затерянную в полях, где колосятся злаки: пашня готова к уборке урожая. Можно найти множество аналогичных сельских пейзажей в реальном мире. И если схожесть горного массива или даже деревьев с естественными «рисунками» на камнях можно было объяснить спецификой строения неживой и живой природы нашей планеты, которая подчиняется единым законам, то вот факт созерцания на камне домика с дымовой трубой в засеянном пшеницей поле уже никак не может быть объяснено таким наивным способом.

Я рискну предположить, что природа нашего восприятия такова, что мы сначала пытаемся **связать воедино** те образы, которые встречаем. Если нам это удаётся, то мы получаем не отдельные склоны, а горный массив, не отдельные плоскости, а стены единого здания, не отдельные ветви и листья, а части целостной системы — дерева. Но почему тогда то, что мы видим, в каких-то случаях организуется в единый объект, состоящий из частей (как дерево состоит из ствола, ветвей, листьев и т.д.), а иногда объекты не организуются в некую целостность (к примеру, белка или птица, сидящая на дереве, будут восприняты нами как отдельные от дерева организмы)?

Если предположить, что природа нашего восприятия чисто интегративна и основана на простейших архетипических моделях, то почему в нечётких линиях на камне мы видим Солнце (а не круг), дом (а не параллелепипед), гору (а не треугольник или трапецию)? Что заставляет нас **во-первых**, конкретизировать наблюдаемые точки и линии, а не просто соединять их в некие суммы, а **во-вторых**, подходить к этому процессу избирательно: что-то объединяя, а что-то разделяя между собой (как рыбу на морском дне от самого морского дна или как домик с трубой от пшеничного поля)?



Рис. 120



Рис. 121

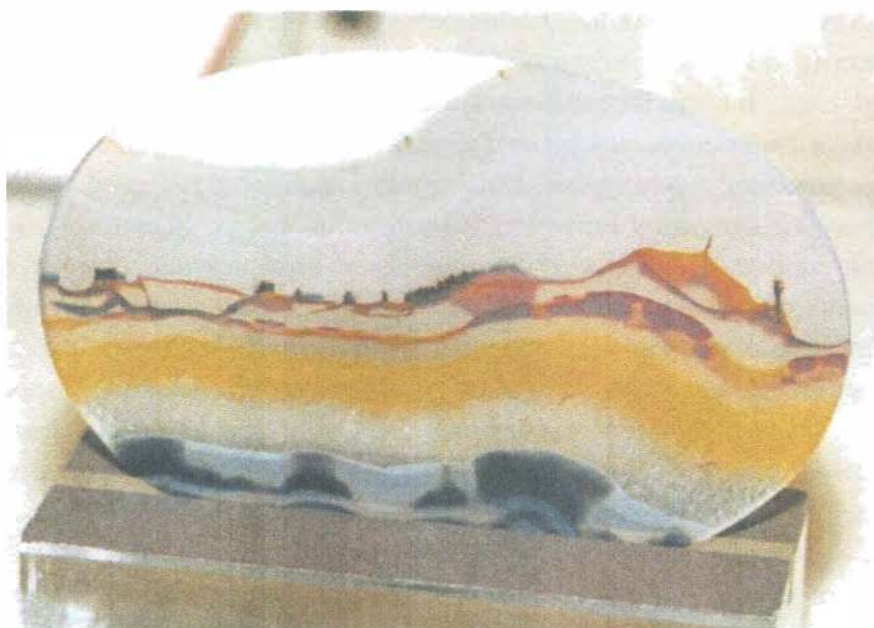


Рис. 122

Что же тогда мы на самом деле видим, когда различаем какие-то объекты (дома, горы, животных) в спиле камня? Я рискну предположить, что мы видим не внешние образы, а сами **паттерны восприятия (сложносоставные констелляции ключевых для выживания образов)**, при помощи которых мы и воспринимаем окружающий нас мир. Частично эти паттерны унаследованы нами от далёких предков, частично культурно обусловлены, что позволяет одинаково эффективно узнать в едва намеченном контуре как птицу или гору, которые существовали ещё до появления нашего вида, так и недавние образования — такие, как паровоз или самолёт.

Недавние изобретения человеческой цивилизации не могут быть изначально укоренёнными в нас, но что, если предположить, что эти современные нам «урбанистические образования» являются проявлением определённых комбинаций архаичных паттернов нашего сознания? Что если помыслить их не как автономные блоки, а лишь как организованные суммы древнейших паттернов? К примеру, представить себе паровоз, как сумму образов *огня, дыма и катящегося валуна*, а самолёт — как сочетание образов *пещеры* и огромной *птицы*.

Представляется логичным, что базовых паттернов не должно быть много (по крайней мере тех, которые находятся всегда наготове, для оперативного опознавания текущей ситуации), а значит прочие воспринимаемые нами образы должны конструироваться из этих базовых и наиболее глубоко укоренённых в нас паттернов. При помощи данной гипотезы можно объяснить то, что мы с лёгкостью опознаём образы современных нам предметов, не имевших места в период формирования психофизиологии нашего вида.

Пойдём в наших рассуждениях дальше. Если мы внимательно взглянем на любой из «каменных-дендритов» (к примеру, на рис. 116 или рис. 117), то увидим, что в отличие от фотографии или рисунка из книги по дендрологии, на них никаким образом невозможно определить какое именно дерево мы видим перед собой. Мы сможем лишь указать, что видим дерево, но не его вид. И здесь вам не поможет оправдание, что вы плохо разбираетесь в деревьях. Никто не сможет определить вид этого дерева, так как такого вида не существует. Это всего лишь дендрит. Это камень. Это не дерево, не дом и не гора. Так что в каком-то смысле, взирая на это дерево, вы видите **дерево как таковое**. Или **Идею Дерева**, если позаимствовать для нашего инструментального допущения концепцию Платона.

И был ли неправ Платон относительно своих Идей — это ещё большой вопрос. Другое дело, что небеса, с которых нисходит то самое «припоминание» платоновских Идей, очевидно лежат у нас «под ногами»: это наши самые древние предки, физически превратившиеся в прах, но на уровне системы закономерностей нашего восприятия функционирующие и поныне (действующие в нас и через нас). Так что опыт распознавания дерева или горного массива на спиле камня никоим образом не является субъективным. Это интерсубъективный опыт, говорящий очень многое, но не о камне, а о нас самих.

А теперь взглянем на ситуацию немного под другим углом. Обратимся не к пейзажным камням, а устремим наше внимание на издревле волновавший

людские умы *письменный гранит* (рис. 123). Как может быть такое чудо, чтобы случайные узоры на камне были похожи на буквы еврейского алфавита? Как минеральная жизнь может пересекаться с логикой человеческой письменности? Этому можно долго удивляться, измышляя самые причудливые объяснения: мрачно-мистические или боговдохновенные. Но, как справедливо заметил Роже Кайуа, вопрос следовало бы поставить прямо противоположным образом, вопрошая: как и в чём процессы формирования древних алфавитов опирались на издревле окружавшие человека



Рис. 123

формы минеральной и растительной жизни? Как миметическая природа нашего мышления переняла то, что наблюдала вокруг (в камнях или деревьях) и сделала это достоянием своего мира? Если формулировать вопросы таким образом, они лишатся мистического налёта и окажутся более или менее приемлемыми для современного научного мышления: не камень похож на письменную речь, но человеческие письма похожи на камень!

Роже Кайуа так описывал образование в письменном граните буквоподобных знаков: «Скопления кварца в минерале-партнёре образовались не случайно, но в соответствии с законами строения обоих минералов: ромбоэдри кварца столкнулись — в зависимости от залежи — с ортоклазом или микроклином, у которых система симметрии иная, но столь же строгая и жёсткая, как у кварца. Таким образом, здесь возможны далеко не любые пересечения, но лишь те немногие и единственные, что обусловлены встречей конкурентных форм кристаллизации. Вот почему одни и те же модели слепо и неотвратно повторяются в камне — возможно, чаще, чем повторяются в тексте буквы настоящего алфавита, или, во всяком случае, с частотой того же порядка. В царстве абсолютного безмолвия, где какие-либо значения непредставимы, ряд знаков — только потому, что они образуют некую целостность — предвосхищает (чтобы не сказать больше) тот редкий и сложный, в принципе исчерпывающий тип организации, который представляет собой алфавит»¹.

Многие древние письменности основываются на простых элементах, составляющих различные причудливые пиктограммы. К примеру руны — северный алфавит, составленный из всевозможных комбинаций всего

¹ Кайуа «Отражённые камни». Цит. по: Кайуа Р. «В глубь фантастического» / Р. Кайуа. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. — С. 183.

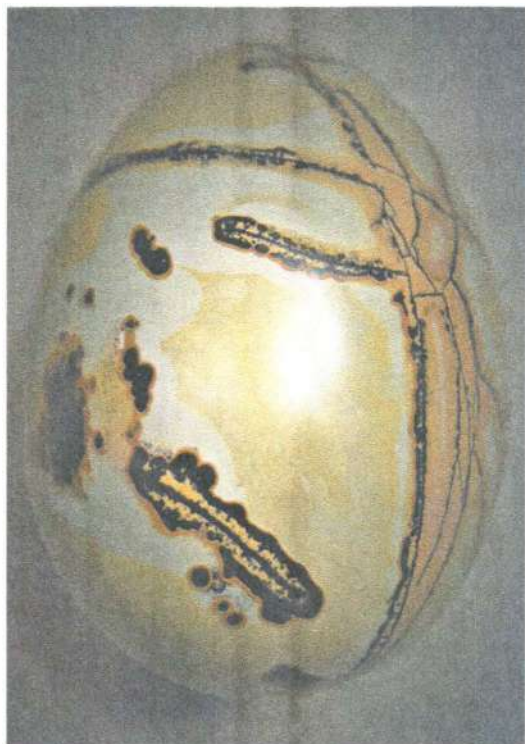


Рис. 124

одного изначального элемента — палочки *Иса*. Всевозможные комбинации (пересечения или суммы пересечений), произведённые из этой руны, дают весь старший футарк. Это очень близко тем процессам, которые мы наблюдаем в формировании письменного гранита (который существует, не только в «иудейской», но и в «рунической» версии). И ключевое сходство здесь в том, что в обоих случаях мы имеем пересечение, происходящее по весьма жёстко ограниченным правилам.

История знает массу примеров, когда учёные прошлого принимали письменный гранит за рунические камни или за иудейские скрижали, и даже «весьма успешно» расшифровывали их, так как отдельные сочетания изломов в естественном рисунке камня воспроизводили совершенно конкретные рунические знаки или иудейские слова. Но стоит этот камень расколоть или распилить не поперёк, а вдоль жилок серого кварца (образующего в породе

условные «буквы»), как мы увидим лишь длинные тонкие полосы, а не загадочные тексты древних времён.

Другой пример: сравнение полёта фантазии художника и случайных форм, открывающиеся нашему взгляду при спиле камня. Взглянем на великолепное яшмовое яйцо достаточно крупного размера из моей личной коллекции (рис. 124). Это настоящее произведение современного искусства, столь же уникальное и неповторимое, как творения мастеров живописи с той лишь разницей, что его рисунок не создан человеком. Его можно сравнить с причудливыми полуабстрактными полотнами Хоана Миро или экспрессионистскими баталиями цвета Джексона Поллака. То, что мы видим на этом яйце, во многом пересекается с эстетикой абстрактной живописи середины XX века, но в то же самое время, является чем-то самобытным, совершенным в своей исключительности.

Случайная линия распила, скола или отшлифовки камня может создавать то, что мы принимаем за искусство — высшую форму нашей духовной активности — то есть пусть и не вербальную, но всё же человеческую **коммуникацию**. Не является ли это всё весьма интересным случаем? И не показательно ли, что столь многие исследователи на протяжении истории хотели объяснить появление рисунков и знаков на камнях ссылаясь на их рукотворное происхождение. Тут можно вспомнить не только баталии вокруг «пиррова агата» и истории с «еврейским камнем», чьи письмена в прошлом часто весьма эффектно «расшифровывали», но и те случаи, когда пейзажным камням приписывали сопричастность миру демонов и духов (даже в XX веке — на волне спиритизма начала столетия) или же считали их за оттиск воли самого божества!

Не коренится ли нежелание признавать случайность этих нечеловеческих шедевров в чём-то совершенно другом, а не просто в истовой вере в Бога, человека или духов? Поиск сверхъестественной причины появления совпадений между камнями и произведениями искусства, как мне кажется, покоится на глубинном страхе и подозрении, что наши произведения искусства, как и мы сами, тоже случайны. Ведь случайны и неорганизованны — это совсем не одно и то же. Если мы возьмём детский калейдоскоп и будем его трясти, и там будет достаточное количество разных элементов, то количество комбинаций которые будут возникать — огромно, но от того, что комбинаций много и они случайны, вовсе не стоит делать выводы о том, что этот процесс никак не организован. Каждое новое изображение в калейдоскопе с очевидностью состоит из тех деталей-фигур, которые в нём имеются и определённой логики их организации в целостное изображение (обусловленное строением самого калейдоскопа: количеством и способом размещения зеркальных поверхностей в нём). Продолжая аналогию, хочется сказать: в таком случае всё то изобилие, что демонстрирует нам наше человеческое искусство не есть ли это попытка исчерпать комбинации в «культуральном калейдоскопе»?

Впрочем, это говорит нам и ещё об одной важной вещи, что представления о красоте и уродстве, об эстетическом совершенстве и точности штриха или целостности формы являются не свойствами искусства, а свойствами **нашего восприятия**. И это несколько не противоречит идее того, что нечто, ранее считавшееся прекрасным, может в следующую эпоху приниматься за безобразное, или что одни и те же эстетические принципы могут пониматься в разных культурах совершенно контрастным образом. Вечных ценностей, судя по всему, не существует. Культура изменчива: изменчива даже этика, не говоря уже об эстетике. Но всё это несколько не мешает предположить, что за изменчивостью культурных моделей стоит первичный «алфавит образов-паттернов» — иконических форм, миметически заимствованных нами из окружающего мира.

Эти паттерны, обусловленные контекстом одной культуры, в какую-то эпоху могут трактоваться как воплощение Зла, а в другую эпоху и в другой культуре — как нечто священное и даже Благое. Но, как и в калейдоскопе, случайность их смен и возникновений не является свидетельством в пользу того, что их количество бесконечно, а увиденное нами при помощи этих паттернов — неорганизовано. Если бы паттернов восприятия было очень много, тогда ими невозможно было бы оперативно пользоваться, а значит они ограничены и, как я интуитивно это чувствую, весьма ограничены.

Учёным на данный момент известно примерно пять тысяч минералов и их разновидностей. Так не является ли эта цифра хотя бы примерным ориентиром для числа наших внутренних паттернов? Конечно, нужно понимать, что это не предположение компетентного специалиста, и уж тем более не научная гипотеза. Это просто мысль, соскользнувшая



Рис. 125

«с кончика пера». Соскользнувшая лишь для того, чтобы мы спустились с небес господства человека над миром и попытались понять тот факт, что между нами и миром, собственно, нет какой-то принципиальной разницы.

Ни в письменности, ни в искусстве мы не уникальны. Мы часть мира, и это позволяет совершенно иначе помыслить наши отношения с этим миром, а также пуститься в удивительные поиски первичной символической системы: системы «платоновских Идей», лежащих за пределами вербальной формы коммуникации. Системы, благодаря наличию которой, вероятно, мы и можем воспринимать красоту абстрактной живописи и инструментальной музыки...

Но, как невозможно прочесть «послание» письменного гранита, так и когда-нибудь невозможно будет прочесть книги утраченной традиции. Камень намекает нам на хрупкость нашего человеческого мира и нашей слепой веры в Вечность Логоса. После глобальной катастрофы от человечества останется скорее синтаксис, а Логос распадётся на буквы, ограниченные и упорядоченные словно нечеловеческой стихийной силой лишь для того, чтобы рано или поздно стать молчаливым аналогом письменного гранита.



Вернемся к историческим метаморфозам карты «Мир». Первые печатные колоды во многом продолжили линию символизма Триумфов ручной работы. Так, в Таро Розенвальда (*Rosenwald Tarot*) «Мир» (рис. 125) в общих чертах воспроизводит композиционную модель так называемого «Таро Карла Безумного», однако реализует её в весьма упрощённом виде. Технологии изготовления деревянных печатных оттисков этого времени были и так несовершенны, а в данном случае, судя по всему, на изготовлении карт постарались ещё и сэкономить, что привело к появлению нарочито лапидарного изображения. Однако, даже этот простейший рисунок способен показать, что иконография Аркана продолжает развиваться, хотя бы на уровне деталей.

Перед нами, с большой долей вероятности, фигура ангела, а не Бога (хотя атрибуты власти у него и присутствуют, как у божественного Царя царей, но крылья выдают в нём ангельскую природу). Таким образом карта является своеобразным гибридом между Таро Алессандро Сфорца и Таро Эрколе д'Эсте: наследуя общий план композиций от первой, автор наделяет фигуру крыльями ангела, как во второй.

Жезл, который присутствовал в более ранних колодах, здесь заменён на оружие — булат — что вносит более драматичный оттенок в изображаемую сцену. Это скорее «пламенный меч», преграждающий дорогу в Рай, чем скипетр верховного владыки мироздания. «...и поставил на востоке у сада Эдемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3:24). Но внутри венка мы видим вовсе не Древо Жизни, а здания. Это указывает на то, что, либо внутри кольца заключён наш земной мир (выход за пределы которого нам заказан и нерушимость этой границы гарантируется строгостью охраняющего её ангела)¹, либо внутри мы видим Град Небесный: в последнем случае мы попадаем в тождество **начала** (Эдем) и **конца** (Небесный Иерусалим). История словно бы из вектора сворачивается в кольцо и останавливается в Вечности. Помимо всего вышесказанного, к примечательным деталям этого изображения стоит отнести и то, что здесь впервые на Аркане «Мир» мы встречаем фигуру с круглым, а не ассиметричным нимбом.

Другая раннепечатная колода (*Budapest/Metropolitan Tarot*) также предлагает нам образ ангела со сферой мироздания (рис. 126)². Однако, в этой колоде ангел берёт на себя функцию Атланта, так как он поддерживает Небесный Град. Руки ангела заняты тяжелой ношей, по этой причине он не держит в них никаких атрибутов власти. Квадрат же на его груди, отсылает к описываемой в «Откровении...» форме Небесного Иерусалима, так что с определённой вероятностью можно предположить, что карта изображала именно город уже искуплённого человечества. Голову ангела украшает круглый нимб, а в районе Сахасрара-чакры у него различим символ стихии Огня — треугольник, обращённый вершиной вверх.

Наиболее радикальное переосмысление карты «Мир» (причём без принципиальных изменений её композиции) встречаем в *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* (рис. 127). Вместо ангела или Бога Отца, на сфере



Рис. 126



Рис. 127

¹ Вероятно, это одно из наиболее достоверных предположений касательно ранних смыслов этой карты: её значение в качестве «предела».

² В эстетических целях здесь используется примитивная полихромная печать: помимо чёрного, наличествуют красный и голубой красители.



Рис. 128

стоит воин в латах с атрибутами царской власти! Его крылатый шлем и крылья на его скипетре намекают на *таларии* — крылатые сандалии Меркурия¹. В алхимии (которая в этот исторический период переживала свой расцвет) Меркурий является связующим универсальным элементом, а также Альфой и Омегой Великого Делания — его началом и завершением, то есть целокупностью Работы (чем очень тесно соприкасается со смысловым полем Аркана «Мир»).

Согласно известному алхимику Альберту Великому, *Mercurius* — это первичные воды, из которых некогда Творцом были созданы все металлы. Но, одновременно, *Mercurius* является не только праматерью, но и смертью всякого металла, так как позволяет алхимику трансмутировать любой металл в Золото (то есть убить и воскресить его в новом качестве). В форме Живого Серебра (*Argentum vivum*) алхимический Меркурий может быть истолкован как аналог *Anima Mundi* — живой и вечно трепещущей Души Мира, которая в последующие столетия станет едва ли не визитной карточкой символизма последнего Аркана Таро.

Важным изменением карты «Мир» в *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* по отношению к предшествующим колодам следует назвать то, что Град Небесный заменяется здесь на герб. То есть вместо мистического видения *грядущего Царства*, нам предлагают взглянуть на *эмблему, символ*. П.Д. Успенский, медитируя на Аркан «Мир», писал: «Это образ мира..., но его можно понять только пройдя двери Храма. Это мир в кругу времени... Пойми, что всё, что ты видишь, вещи и явления, суть только иероглифы высших идей»².

На рубеже XV и XVI веков эпоха первого поколения Аркана «Мир» завершилась. Фигура ангела или Бога рядом с Новым Иерусалимом в последующем столетии канула в небытие, а ей на смену пришёл образ девы, танцующей в мандорле, под бдительным присмотром четырёх священных животных (тетраморфов), в христианстве интерпретируемых как образы Евангелистов. Наиболее раннюю карту «Мир» нового типа находим в итальянской раннепечатной колоде, которая сейчас находится в экспозиции Кастелло Сфорцеско — музея

¹ В последующий век данный типаж карты будет существенно доработан и, если в колоде *Rothschild/Beaux-Arts Tarot* ещё можно усомниться в том Меркурий ли перед нами, то, к примеру, в колоде *Jeu de tarot bolonais à enseignes italiennes, dit alla Torre* (рис. 128) никаких сомнений на счёт того, какое божество перед нами уже быть не может.

² Успенский П.Д. «Новая модель вселенной» / П.Д. Успенский. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993. — С.239.

в Милане (рис. 129). На карте перед нами предстаёт Слава Господня, квинтэссенция или *Anima Mundi* алхимиков и адептов герметического знания. На этой карте наличествует номер — XXI. Тот же, что и в современных колодах.

В 1565 году Франческо Пискина написал эссе под названием «Речь о порядке изображения в картах Таро»¹. Об этой карте он пишет: «Поэтому автор поставил Мир в центр между этими четырьмя Святыми изображениями символов Евангелистов, чтобы научить нас, что Мир не может жить без религии, религии, выраженной в писаниях этих Святых Мужей, и религия является наиболее существенным основанием для Мира». Так трактовали этот Аркан в середине XVI века: как основу и полноту морального закона — его тотальность и укоренённость в мире земном и небесном.

Именно такая карта — с танцующей в круге тетраморфов девой — стала типичной для большинства последующих колод Таро вплоть до наших дней. Впрочем, данная композиция Аркана не настолько отличается по смыслу от предшествующих моделей (изображавших ангела и Новый Иерусалим), чтобы между ними было невозможно навести герменевтические мосты. Ведь танцующая обнажённая дева, как и ангел из ранних колод, могут быть истолкованы как аллегии Славы Господней, пронизывающей всё и вся Шхины — божественного присутствия. Это видимый покров Творца. Или как сказано в книге «Основы тайн»: «Творец не открывается глазу всего живого, и всем высшим... Даже святым животным, ибо не может никакая сотворённая вещь увидеть то, что не сотворено. Видима только его сотворённая слава — Шхина»². Это та Слава, которая в конце времён окутает собой весь Вечный Мир.

Однако, образ девы на картах «Мир» мог иметь и иное смысловое содержание. К примеру, изображение женщины, стоящей на земной сфере, могло быть не только иносказательным воплощением Славы Творца, но и аллегорией Царицы Фортуны. В анонимной французской колоде Таро (*Tarot de Paris*), которая датируется первой половиной XVII века, представлена Богиня Фортуна в её доминирующем положении как *Imperatrix Mundi* (рис. 130). Обнажённая, она стоит на круглой сфере нашей планеты, верша её судьбу. Меч, вонзённый в сферу, превращает



Рис. 129



Рис. 130

¹ Explaining the Tarot. Two Italian Renaissance Essays on the Meaning of the Tarot Pack — Maproon Publications, Oxford (UK), 2010 — 72 pp.

² Цит. по «Мистика Зогара» С. 185

Землю в императорскую державу¹ (знак государственной власти) и, вероятно, символизирует негативную сторону богини, ту силу, которой она вольна приносить несчастье. Также здесь можно увидеть и намёк на конечность брэнного мира — божественный Суд, грядущий в конце времён, ведь меч в христианской символике — это традиционный символ «осуждения грешников».

Примечательной деталью является завеса богини, которую она несёт над собой, словно парус, надуваемый ветрами. Этот парус² может указывать на случайность действий Судьбы, зависящих от того, «куда подует ветер». Также здесь снижена сакральность изображения (по крайней мере с точки зрения иудео-христианского дискурса) тем, что евангелисты-тетраморфы заменены языческими антропоморфными фигурами ветров четырёх сторон света³.

Схожее решение можно встретить в одной из колод Таро XVIII века⁴ (рис. 131). Так же, как и на предшествующем изображении, земная сфера здесь выполнена по аналогии со знаменитым средневековым образом *Orbis terrae* («шар Земли») — разновидностью карты, на которой весь известный средневековому европейцу обитаемый мир был представлен в виде кольца и тау-креста, на основе изысканий Исидора Севильского и Беатуса из Льебаны (VII—VIII вв.).

На такого рода картах (рис. 132) мир разделён на три части: равные по размерам Европу, Африку и вдвое более крупную Азию, что отражало ветхозаветную традицию трёхчастного деления мира между сыновьями Ноя (Симом, Хамом и Иафетом). В центре таких карт, как правило, размещалась Святая Земля, именуемая «пупом Земли» (*Ombilicim Mundi*). Однако в отличие от *Orbis terrae* на картах Таро мир изображался разделённым на солнечную, лунную и земную части, где земная часть вдове превосходила солярную и лунарную.

Мир, изображённый как колесо — разве это не знакомая картинка? Во втором септенере мы уже сталкивались с чем-то подобным («Колесо Фортуны»). Чем же двадцать первая карта Таро отличается от десятого Ключа? В обоих случаях перед нами предстаёт огромный круг, колесо — «мандала мира» и фигура, находящаяся над этой сферой. Однако параллели в композиции этих карт не должны нас ввести в заблуждение относительно схожести их значения. В пределах Аркана «Колесо Фортуны» человек мог видеть лишь внешний мир, его машинерию и устройство, но в Аркане «Мир» адепт способен узреть себя в мире как бы «глазами самого мироздания». Именно в последнем Аркане субъект обретает поразительную тождественность себя и мира, не утратив при этом своей самой сокровенной сути, своей йехиды — той искры, что является отпечатком Творца в каждом из нас. Не случайно для изображения Аркана «Мир» художники так часто выбирали образ девы, кружащейся в легком танце

¹ Это своего рода манифестация «града земного» Августина, в противоположность «Граду Небесному», представленному на колоде Висконти-Сфорца.

² Деталь типичная скорее для ранних версий «Дурака/Шута», а не для карты «Мир».

³ Любопытная аналогия: в шумеро-аккадской мифологии именно при помощи ветров сторон света Мардук одерживает победу над хтонической праматерью Тиамат, что приводит в итоге к сотворению из её тела нового мира.

⁴ Колода F. J. Vandenborre, известная также как *Vandenborre-Bacchus Tarot* (1780 г.).



Puc. 131



Puc. 132



Рис. 133

между четырёх керубических животных. Эта дева и есть индивидуальная человеческая душа, но также она и *Anima Mundi* — Душа Мира, пронизывающая всё и вся.

Нагота танцующей девы с Аркана «Мир» может напомнить нам ещё и о Теле Славы — том теле, которое праведники обретут в Новом Иерусалиме; а также и о том Одеании Благодати, что изначально покрывало наготу Адама и Евы, делая их, согласно христианскому преданию, совершенными и непорочно чистыми вне каких либо одежд. До грехопадения нагота Адама и Евы не была наготой, ибо они были облачены благодатью и не были в полном смысле слова наги. Лишь вкусив от Древа Познания, они стали по-настоящему обнажены: так как благодать (в чём-то тождественная Телу Славы) была совлечена с них их же поступком.

Если посмотреть на историю Таро сквозь призму данного предания, то не будет вызывать удивления, что на одной из первых колод марсельской традиции изображена именно Ева в повязке из фиговых листьев (рис. 133)¹. Но это уже не преступившая завет Ева, а Ева во Славе — с атрибутами власти! Это не столько Ева, совершившая грехопадение, сколько сама Жизнь², а также Мария, получившая «*Ave*»³ Духа Святого через архангела.

Первичную наготу как символ божественной чистоты можно сопоставить с внутренним очищением, освобождением себя для вмещения Бога. Именно такую трактовку изгнания Иисусом торгующих из храма можно встретить у видного христианского мистика XIV века Иоганна Таулера. Этот известный богослов в своих «Проповедях» писал, что евангельское изгнание торгующих есть лишь притча, аллегория. Изгнание — это та работа, которую должен вести в своей душе каждый взыскующий Духа человек на протяжении всей жизни. Это вычищение всего профанного из души и подготовка её к тому, чтобы она стала пуста — то есть чиста от всего, что не есть Бог. Ибо храм Божий должен быть полон лишь присутствием Божьим и его Славой. «Дом мой домом молитвы наречется...» (Марк 11:17).

Всё это даёт нам очень многое для понимания того, почему последний Аркан одновременно является Альфой и Омегой⁴ — он и начало пути

¹ Jean Noblet Tarot (1659 г.).

² Имя Ева переводится именно как Жизнь.

³ В христианской метафизике *Ave* (Приветствие), с которым Гавриил явился к Марии, считалось символом искупления греха Евы (*Ave* и *Eva* записанные латиницей представляют собой зеркальные отражения друг друга).

⁴ Так в современной таротической традиции и *Алеф* в первой в истории системе соотношения букв иврита и Таро («Первобытном мире» Кура де Жебелена), где буквы иврита и карты идут в противоположном порядке от современного.

(в христианской метафизике Адам и Ева до грехопадения) и полная реализация (обретение Тела Славы в Новом Иерусалиме). Изначальная святость райского состояния Славы Господней возвращается тому, кто *претерпел до конца*...¹ Прекрасные рассуждения о сакральной наготе и Теле Славы, а также их понимании в христианской и иудейской культуре можно встретить в одной из книг Джорджо Агамбена, которая называется «Нагота»².

Внутреннюю сущность карты «Мир» можно сопоставить также и с представлениями о «душе» архетипического психолога Джеймса Хиллмана. Согласно Хиллману, душа, пребывая во всём, являясь Высшим Меркурием алхимиков, который связывает всё существующее в мире единым тончайшим флюидом. Дж. Хиллман утверждает следующее: неправильно представлять, что наша «душа» находится внутри нас, правильнее считать, что как раз мы находимся внутри нашей «души»³. Именно мы принадлежим нашей «душе», а не она нам — ведь она свободна и всеохватна. Это идея личностной *Anima Mundi* или совпадения нашей индивидуальной души и мировой. При таком взгляде *Anima Mundi* парадоксальным образом является и уникальной «душой» отдельно взятого человека, и целым миром, в который он погружён.

Впрочем, дева на карте «Мир» понималась в оккультных кругах не только как Тело Славы, но также ещё и как Астральный свет, который есть флюид, пронизывающий всё и вся. Это та сила, которая может привести как к благу, так и ко злу, но сама не является ни благой, ни злой. Это сокровенная мощь пути *Тав*, сила восхождения к сфере Йесод от мира Мальхут, которая, если знать её тайны, может стать самой великой силой во Вселенной, так как она соединяет духовное и материальное. Она способствует как развоплощению, так и воплощению всего существующего.

По этой причине иллюстрировать Аркан «Мир» могут любые космогонические мифы: шумеро-аккадский миф об Апсу, или о творении мира Мардуком из тела убитой Тиамат, египетские мифы о творении Атума или греческие — об Офione, германский — об Имире, а также другие легенды и мифы о Сотворении, древние или современные. Они одновременно соотносятся и с Арканом «Маг/Фокусник» (*инициатор начала*), и с Арканом «Мир», так как именно *целостность, завершённость (сотворённость)* является основным качеством мира в любом из перечисленных мифов.

Радикальной новацией по отношению к композиции Аркана «Мир» стала уникальная колода выдающегося итальянского художника-графика Джузеппе Мария Мителли (1634 — 1718). Уникальность его проекта заключалась в том, что он хотел объединить различные символические системы с их образным рядом под эгидой двадцати двух старших Арканов Таро. Такая смелая идея, естественно, потребовала от художника и

¹ Евангелие от Марка: «Претерпевший же до конца — спасётся...» (13:13). Таков, на определённом жизненном этапе был девиз выдающегося адепта XX века — Алистера Кроули.

² Агамбен Дж. Нагота / Пер. с итал. и примеч. М. Лепиловой. М.: *Grundrisse*, 2014.

³ Эта идея прекрасно подтверждается новейшими научными исследованиями «себя модели», ознакомьтесь с которыми можно обратившись к книгам Томаса Метцдингера.



Рис. 134

новаторски подойти к решению самих композиций карт. Тем более, что художнику такого уровня, как Мителли, не пришло бы в голову ориентироваться на работы мастеров «второго плана», которых в таротической практике всегда было подавляющее большинство.

На последней карте старшеарканной колоды Мителли мы встречаем фигуру языческого гиганта Атланта, держащего на своих плечах сферу небес (рис. 134). На самых ранних версиях карты «Мир» мы уже встречали изображения, где ангелы держали в воздухе мировую сферу, в которой находился Новый Иерусалим. Здесь же фигуры ангелов переосмыслены художником в титана Атласа (Атланта). За этим жестом стоит не только обращение к более древней чем христианская мифологеме, но ещё и определённый драматический надрыв.

В античных статуях можно встретить образ Атласа, глубоко пропитанный трагизмом. Один из примеров такого рода — статуя Атланта из коллекции Фарнезе — римская копия по греческому оригиналу, 2 век до н. э., Национальный археологический музей, Неаполь (рис. 135а). В таком сгорбленном под тяжестью своей ноши Атланте можно узнать каждого из нас, несущего свой «крест» — пригвождённого к своей судьбе. Его

фигура вызывает в памяти ассоциации с другим греческим героем — Сизифом, обречённым на вечное проклятье катить в гору огромный камень, без всякой надежды на какие-либо изменения в раз и навсегда установленном сценарии (рис. 135б)¹.

«Революция» Мителли не оказала влияния на последующие колоды Таро своего века, зато в наши дни можно найти «продолжение» заложенных им идей: в частности, в такой системе, как *Tarot of the III Millenium*. Однако говорить, что проект Мителли по скрещиванию традиций *Minchiate* и Таро остался вовсе невостребованным в классическую эпоху, тоже нельзя. Примерно на столетие после Мителли оккультист и таролог Эттейлла осуществил равновеликое преобразование, причём настолько успешно, что многие серьёзные исследователи до сих пор полагают, что именно с его колоды можно считать историю оккультного Таро!

В эттейловской версии Старшего Аркана композиция последней карты из традиционной колоды Таро переосмыслена в карту «Человек

¹ Франц фон Штук «Сизиф» (1920).



Рис. 135а

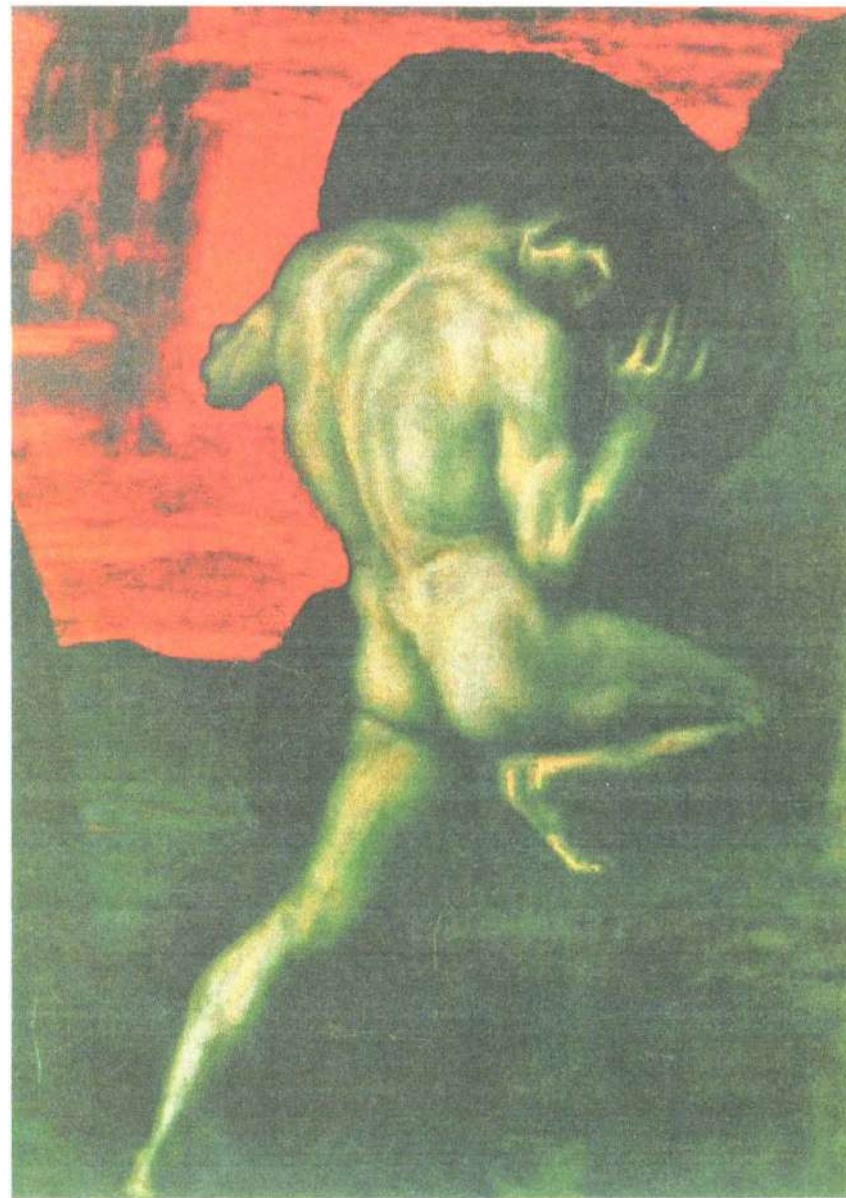


Рис. 135б

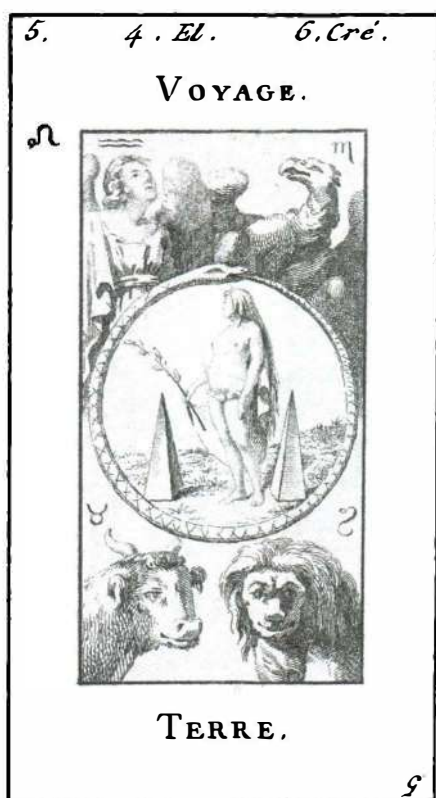


Рис. 136

и святые животные»¹ и имеет пятый номер. На рисунке из оригинального Таро Эттейллы издания 1788 года, выполненном гравёром Пьером-Франсуа Басаном под чутким руководством самого оккультиста, мы видим практически точное воплощение марсельской модели Аркана «Мир» (рис. 136).

Этот Аркан соотнесён автором колоды с Шестым днём творения книги Бытия — то есть с моментом создания человека, а также всех зверей земных. Согласно доктрине — это была кульминационная точка творения, так как именно в этот день Бог, согласно тексту Пятикнижия Моисеева, создаёт нечто по образу и подобию своему. Чтобы воскресить в памяти этот миф, обратимся к первоисточнику и попробуем внимательно исследовать, что же именно произошло в Шестой день творения:

«И сказал Бог: да произведёт земля душу живую по роду её, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так. И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их. И увидел Бог, что это хорошо. И сказал Бог: сотворим человека

по образу Нашему и по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над зверями, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их. И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими и над зверями, и над птицами небесными, и над всяким скотом, и над всею землею, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле. И сказал Бог: вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя, какая есть на всей земле, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя; — вам сие будет в пищу; а всем зверям земным, и всем птицам небесным, и всякому гаду, пресмыкающемуся по земле, в котором душа живая, дал Я всю зелень травную в пищу. И стало так. И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой» (Бытие 24—31).

Согласно данному тексту, Бог сотворил человека по образу и подобию своему. Это единственное существо в мире Первой Книги Бытия, где говорится о чём-то, как о подобии Бога. Но что есть образ и что есть подобие? Если вы воскресите в памяти строение Древа Эц а'Хаим, то обратите внимание, что из единой сферы Бога (Кэтэр) истекают две высших сферы: Хокма — справа и Бина — слева.

¹ Первоначальное наименование этой карты у Эттейллы «L'Évangile».

Хокма — есть образ Бога (Богообраз) — это Адам; Бина же есть подобие (оттиск Бога в нас) — это печать Матери (материи), печать формы — это Ева. Образ Бога динамичен, а подобие Бога статично. Образ есть сила, подобие есть форма. Если кто-то не согласен с такими соответствиями, то может смело поменять местами образ и подобие, соотнеся их с этими же сферами — от этого ничего не поменяется. К примеру, Джорджо Агамбен пишет именно об образе — как о внешней составляющей, а о подобии, как о внутреннем качестве. Так или иначе, одна часть демонстрирует некую внешнюю составляющую (форму), другая — внутреннюю (силу), что позволяет человеку находится постоянно в движении — в балансировании **«между»** и именно это балансирование, эта незакреплённость, нефиксированность положения человека и ставит его ***выше зверей земных*** — так как он мобилен как Дух Святой, который *«всёт, где хочет»*. И не случайно значение Аркана «Человек...» у Эттейаллы — это «движение», «путешествие», «продвижение», «поездка», то есть возможность *локомотации* (но не только физической, но и ментальной — в планировании деталей этого перемещения). Дают же человеку эту разумную возможность двигать вперёд образ и подобие Божие.

Но из всего вышесказанного, помимо гимна *свободе выбора пути* и *превосходству человека* над всеми животными земными — следует ещё одна, значительно более радикальная мысль, на которой необходимо остановиться, дабы понять, что не всё так просто. Ведь факт, указывающий на то, что человек создан по образу и подобию Бога — может свидетельствовать и о том, что человек наделён волей Бога. А из этого следуют многие неочевидные на первый взгляд идеи. В том числе и идея о том, что человек на самом деле не обладает своим автономным сознанием и своей автономной волей. Как и у животных, у нас есть многовариантность решения ежедневных задач, но в отличие от животных, которые просто функционируют в контексте реальности (которые не включены в волю божества и не являют его «подобия»), человек управляется непосредственно волей Бога — являясь его агентом — функциональной единицей, могущей приобретать для него уникальный сознательный опыт.

В данном случае выбор как таковой у человека отсутствует, а присутствует лишь *иллюзия выбора*. Некоторые радикальные протестантские движения вплотную подошли именно к такой интерпретации воли Бога, как воли тотальной, а воли человека — как полностью предопределённой божественным проведением. Жан Кальвин — великий французско-швейцарский последователь Лютера и основатель *кальвинизма*, утверждал, что от выбора человека не зависит, примет ли он дар благодати или будет противиться ему, так как это совершается помимо человеческой воли: процедура Спасения совершается в Совете Божиим, на путях Промысла Божия вне зависимости от волеизъявления человека (его образа мыслей и жизни).

В данном контексте интерес представляют, с одной стороны, идеи Алистера Кроули об ***истинной воле***, которая не тождественна воле профанной, а может даже прямо ей противоречить, с другой стороны, идеи современной

науки об иллюзорности нашей возможности выбора, но не иллюзорности влияния веры в «возможность выбора» на развитие человечества. Если под Богом понимать некий архетипический сознательный концепт человека как такового (то есть некий «подлинник», отпечатанный, как печать на сургуче на каждом представителе человечества), то тогда станет ясно, что свободой воли обладает только человечество в целом (то есть Бог), но не отдельно взятый индивид, который является лишь проводником этой воли божества.

Внешняя проблема для такой интерпретации — конфликты, которые всем знакомы по Библии, проистекающие между Богом и человеком. Однако, как я продемонстрирую сейчас — они ни в коей мере не противоречат данному утверждению, так как «подобие Богу» не предполагает тотального подобия всей холичности божества. Человек когерентен Богу, но не исчерпывает всего Бога. А божество, представляющее собой совокупность всего и вся, должно по необходимости включать и противоречивые составляющие — иначе мы должны будем признать, что оно не является Абсолютом. Так что конфликт между Богом и человеком — на самом деле — это конфликт внутри самого Бога. В каком-то смысле мы не агенты «права на действие», но лишь свидетели — наблюдатели фантастической коллизии развертывания и продвижения божества к самопознанию.

Безусловный интерес представляет то, что в колоде Эттейллы на Аркане с названием «Человек...»¹ в центре находится женщина: то есть репрезентацией

рода человеческого тут является Ева, а не Адам. Джон Нокс — ученик Жана Кальвина писал: *«Ставить женщину на любой руководящий пост над любой областью, нацией, городом, отвратительно, противоестественно, богохульно, это наиболее всего противоречит Божьей воле и здравому порядку, и в конечном счёте извращает хороший порядок, все добро и справедливость»* — цитата из памфлета «Трубный глас против чудовищного правления женщин». Однако Эттейлла делает именно женщину символом человечества². Такого жеста Эттейллы не смогли вынести его последователи, и в XIX веке в постэттейлловской колоде *Grand Etteilla III*, известной также как *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* (1788—89 гг.) изображение Евы было заменено на Геркулеса (рис. 137)³.

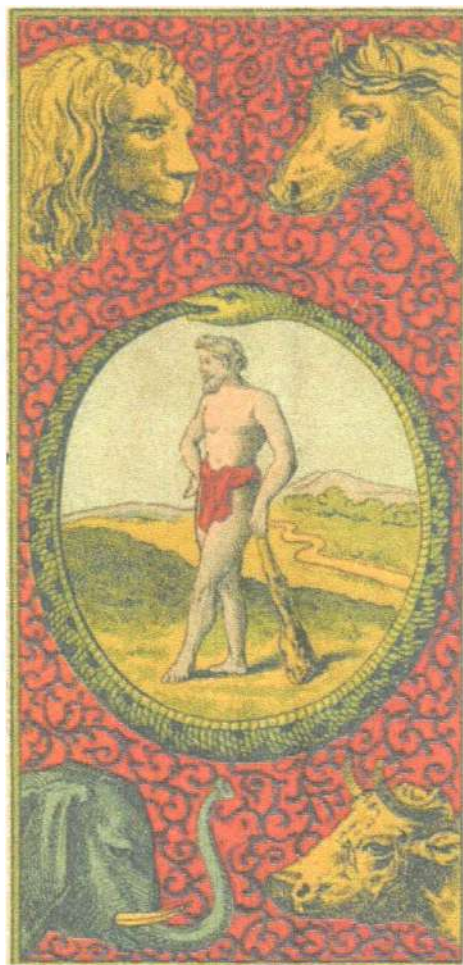


Рис. 137

¹ Напомню читателю, что в самой первой версии колоды (1788 г.) эта карта и вовсе именовалась «Евангелие».

² Вероятно, желая наследовать предшествующей традиции Аркана «Мир», где изображалась Слава Господня, танцующая в мандорле божественного сияния.

³ Эта карта примечательна тем, что священные тетраморфы здесь заменяются на животных, олицетворяющих четыре стороны света (Восток — слон, Юг — лев, Запад — конь и Север — бык).



Рис. 138

Как известно, Алистер Кроули на своём Пятом Аркане «Иерофант» (рис. 138)¹ — во многом тождественном по глубинному смыслу с Арканом «Человек...» оригинального Таро Эттейллы — изобразил внизу маленькую фигуру женщины с мечом, чем был очень горд (и чем до сих пор гордятся телемиты). Утверждение женских образов там, где ранее господствовали мужские — это, безусловно, было сильно и смело даже в 40-е годы XX века, но Эттейлла оказался намного более смел и изобразил только лишь женскую фигуру, которая представляет весь род человеческий как таковой. И сделал это на 150 лет раньше Кроули.

Да, эттейлловская дева держит в руках не меч (как у Кроули), а ветвь — однако мы отлично знаем, что побег растения может не только отодвинуть камень, но и взломать асфальтовое покрытие. Подчас растение может быть сильнее меча, а реформы, продуктивнее и плодотворнее самой неистовой революции. Карта «Человек...» Эттейллы, сочетая в себе черты целого ряда Арканов классического Таро, представляет собой сложный концепт **движения**, как сущности развития человека. В христианской иконографии в центре тетраморфов как правило изображался либо Бог Отец (в том числе как *Шхина* — Слава Господня), либо Иисус Христос², но в Таро Эттейллы в окружении святых животных изображена женщина: Деметра с колосьями, стоящая в городе пирамид (граде высшей матери — Бины).

¹ Прошу обратить внимание как на карте у Кроули проявляются не просто тетраморфы, заимствованные из пятого Аркана оригинального Таро Эттейллы, но также и фигуры слона и быка, перенесённые сюда из позднеттейловской версии этой карты. Помимо традиции Эттейллы на пятом Аркане никогда не изображались ни тетраморфы, ни иные животные (кроме орла, прислуживающего Юпитеру — в безансонской системе).

² К примеру, см. тимпаны соборов в Бурже (рис. 139а) и в Шартре (рис. 139б).

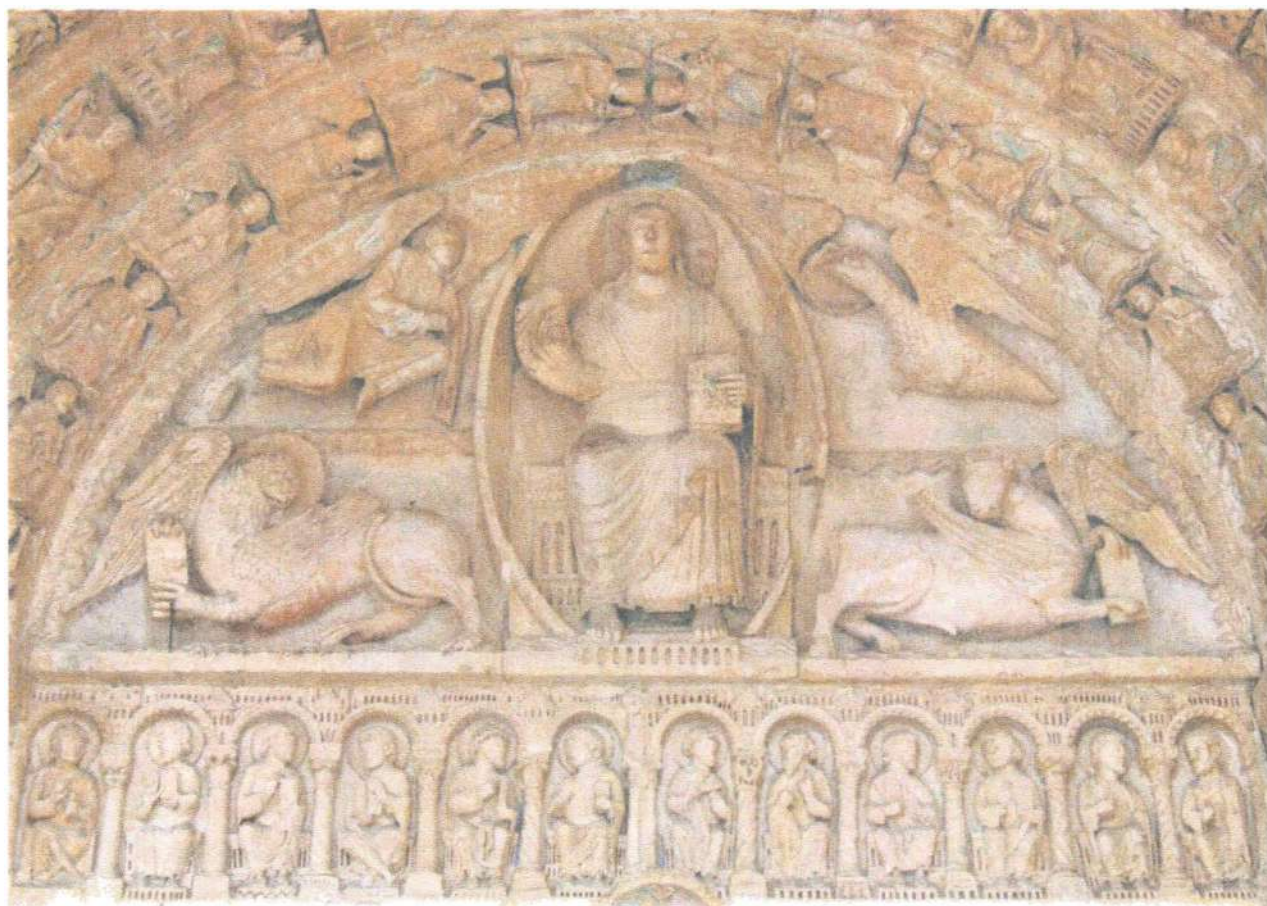


Рис. 139а



Рис. 139б



Рис. 140

Празднование конца времён в Новом Иерусалиме часто изображалось средневековыми художниками в виде стола с яствами, за которым сидели святые с головами животных (рис. 140)¹. Человек — это существо, сутью которого является развитие и продвижение вперёд, Рай же статичен — по этой причине в ортодоксальных документах святые предстают перед нами в виде животных, так как всё примет в Раю свою окончательную позицию — займёт своё место и прекратит движение — ведь «времени уже не будет», а локомотация возможна лишь во времени...

Эта идея прекрасно продемонстрирована на карте Таро Эттейллы. Святые животные — это силы Вечности — у каждого из них своё место. В центре же находится человек — он может двигаться в мире. Однако этот мир — это мир уробороса (времени), он оплетён змеем, поедающим свой хвост, так что движение с точки зрения Вечности иллюзорно, как и иллюзорна свобода воли человека. Но с точки зрения феноменальной реальности как раз наоборот свободен только человек, так как он не обладает фиксированным положением — он между пирамид Эттейллы, он между Хокмой и Биной, он между тетраморфами, как и между миром сакральным и профанным. Человек создан из праха, но «по образу и подобию Бога». Это положение «**между**» является нашей самой сильной и нашей слабой стороной. И именно в ней и есть сущность лиминальной природы магии, эзотеризма, психологии и прочих пограничных явлений человеческой культуры.

«А между находятся двери...» — писал Уильям Блейк. И воистину человек — это то, что находится «между». Человек — своего рода божественный портал из мира вечной статики Абсолюта в текучее время

¹ «Трапеза праведников в райском саду в конце времён» из рукописи Ульмского Пятикнижия. Южная Германия (ок. 1236—1238). Библиотека Амброзиана, Милан.



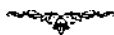
Цветная версия оригинальной карты Этгейллы
(издание конца XIX в.)

подлунного мира: портал, в который смотрит Бог, чтобы увидеть сон о том, что было бы, если бы Вечности не существовало, а существовали лишь временные потоки, вихри Хроноса, реки минут и лет, стремящие всё от рождения к смерти.

На карте Эттейллы пятый элемент (квинтэссенция) — это человек. Он находится не выше и не ниже стихий — он в центре — он открывает иное пространство или, как именовал это Чеслав Милош — *«второе пространство»*. И человек здесь является воплощением **глубины среди плоскости стихий**. Представьте себе двумерное пространство (систему координат) — есть только линии, точки, плоские геометрические фигуры. А теперь вообразите, что все эти линии — это не просто линии, но трехмерные трубы, каналы. Внутри этих труб вы можете двигаться в любом направлении: вперед-назад, выше-ниже, но с точки зрения двумерного пространства ничего не изменится — оно не перестанет быть двумерным и не будет «видеть» ваших лазеек внутри линий: ваши каналы останутся для него всего лишь плоской разметкой на столь же плоской поверхности.

Такое же суб-пространство в мире открыл человек своей психической активностью. Мир психики — это «другое пространство» — это пространство свободы от подчинённости внешним обстоятельствам, но в то же время оно не нарушает общей логики пространства, изучаемого физическими, естественными науками. Мир психики, мир архетипов — это мир глубины, мир невидимых каналов, внешне маскирующихся под плоские линии инстинктов и привычек. Все эти рассуждения прекрасно иллюстрируют не только экзотическую эттейловскую карту «Человек...», но также могут послужить ключом к более глубокому пониманию Аркана «Мир» традиционной колоды Таро. Ведь «Мир» есть *отпечаток Творца на творении*, а значит он тоже образ и подобие, статика и динамика, предопределённость и ускользание от этой предопределённости.

Между 1788 и 1909 годами во всём эзотерическом мире из полных оккультных Таро (78 карт) имели массовое хождение только колоды традиции Эттейллы, а значит его прочтение Арканов оказало колоссальное влияние на последующие оккультные системы. Эттейллу критиковали, его объявляли дилетантом, но всё же заимствовали у него те озарения, которыми наделена его колода, господствовавшая в оккультной среде и не знавшая достойных конкурентов вплоть до выхода в свет колоды Артура Уэйта (или, по крайней мере, до издания Старших Арканов Освальда Вирта).



На протяжении XIX века Аркан «Мир» становился всё менее и менее христианизированным. Если Эттейлла ещё мог позволить себе назвать эту карту «Евангелие», следуя по стопам Пискины и самой ранней традиции интерпретации карт Таро, то во многих известных колодах XIX века священные тетраморфы становятся всего лишь неким антуражем из играющих по сторонам зверушек. Базовая часть композиции (которую некогда занимали священные животные) превращается в витиеватую

маргиналию, не претендующую на какое-то смысловое наполнение. И если в случае с *Grand Etteilla III* (рис. 137) можно было наблюдать лишь переход сакральных символов на уровень профанных знаков сторон света, то в случае с колодами *Tarot d' Epinal* (рис. 141) и особенно *III Tarot* (рис. 142) изображения животных не выходят за пределы «функции рамки» или «всего лишь изящного обрамления» — то есть не притязают ни на что, кроме обычного декоративного элемента.

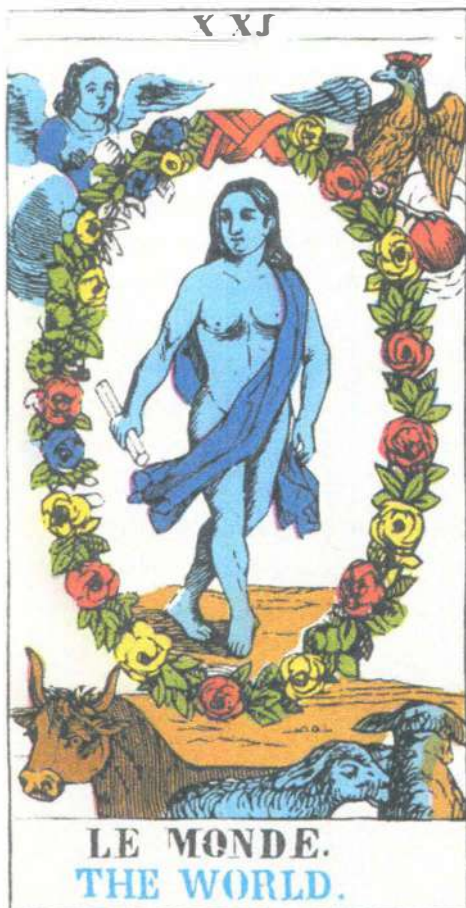
Помимо ухода от иудео-христианского символизма здесь налицо и ещё один, намного более значимый процесс: постепенная мутация *Anima Mundi* в языческую богиню ночи! Истоки данного тренда можно отыскать в некоторых колодах XVIII века, но во всей красе такая тенденция раскрывается именно в *Tarot d' Epinal* и *III Tarot*. Особенно это заметно в колоде *Tarot d' Epinal* где богиня имеет не только тёмно-синий покров, но и само её тело подобно синеве небес.

С этого момента на карте «Мир» всё чаще и чаще стала появляться обнажённая дева с синей, фиолетовой или чёрной лентой. На основании такого атрибута данную фигуру можно идентифицировать как греческую богиню ночной мглы Нюкту (Νυκτός). Достаточно сопоставить знаменитую версию Аркана «Мир», выполненную Памелой Колман Смит для колоды Артура Уэйта (рис. 143), с аллегорией ночи Вильяма-Адольфа Бурго (рис. 144), где под звёздным небом танцует лёгкая языческая богиня первозданной мглы, чтобы осознать факт их родства. Впрочем, фигура Нюкты в версии Бурго является лишь романтизированной вариацией античных изображений великой богини, в то время как образ девы с Аркана «Мир» Уэйта мог иметь истоки в средневековых христианских изображениях персонифицированной ночной мглы.

В античных мифах Нюкта была не просто хтонической богиней ночи, сильнейшей из богинь (которой боялся даже Зевс), но, согласно представлениям древних, она стояла у начал мироздания. Орфики верили, что именно она является подлинным творцом этого мира. Другие авторы полагали, что в начале мира лежал не имеющий образа Хаос (отец Нюкты). Так или иначе, но Нюкта была для греков первой персонифицированной антропоморфной силой во вселенной и отождествлялась с бесконечной потенциальностью¹.

Аркан «Мир» — это совокупность того, что происходит/может/могло произойти. Это не просто тот мир, который мы знаем, но тысячи альтернативных миров, доступных нам, но в то же самое время незримых. Это вся потенциальность бытия, представленная в одновременности (то есть не имеющая измерения времени). Время с точки зрения «Мира» — это лишь застывший в Вечности танец, но для нас — людей земли — этот танец

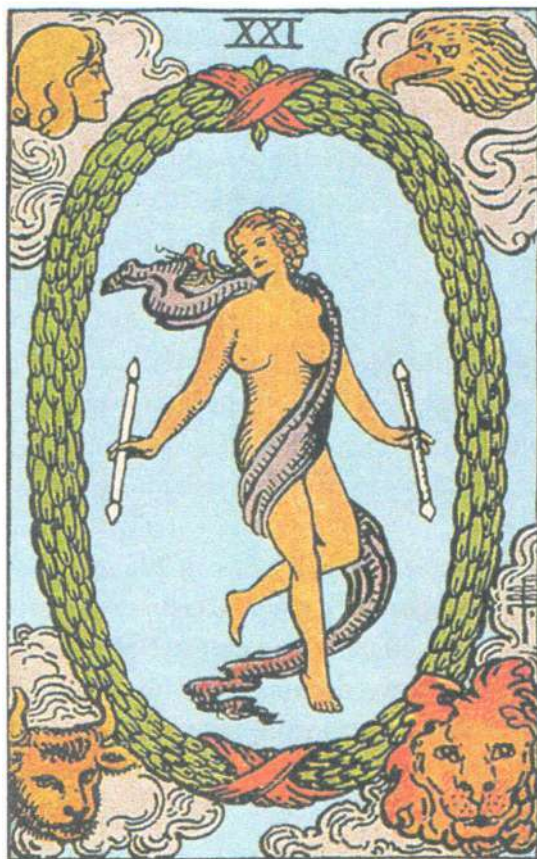
¹ Для философии карт Таро это очень важно, так как в XIX веке карты начинают значительно переосмысляться в сторону усложнения их символической и мировоззренческой составляющей. Смысловое поле Арканов «Мир» и «Дурак/Шут» постепенно идут на сближение и в чём-то даже смыкаются. Так «бесконечная потенциальность» в таротическом мире наших дней представляется свойством нулевого Аркана, но не нужно сбрасывать со счетов и образ Нюкты, как прародительницы всех миров, сошедшей с картинки Аркана «Мир».



Puc. 141



Puc. 142



Puc. 143



Puc. 144

оказывается ускользающим постоянным смещением, переходом от чего-то одного, к чему-то другому, в то время как для Вечности всё что было, есть и будет лежит за пределами какого бы то ни было движения: оно просто есть.

У кого-то из читателей мог возникнуть вопрос: что же в таком случае будет значить Аркан «Дурак/Шут»? Нулевой Аркан является **избыточностью или нехваткой** в мире причинно-следственных связей. Он то, что нельзя определить, посчитать, измерить, но что всегда каким-то образом прокрадывается в строгую систему логических отношений **между причиной и следствием**. Он тот трикстер, который всегда не даёт свести мир к символическому уровню бытия (то есть структурному его пониманию). Он есть зазор между чем-то одним и чем-то другим, лишний, дополнительный элемент или отсутствие такового элемента, который способен переключать мир с одного потенциального будущего на другое без видимой причины. Он есть пустое пространство в «игре в 15» — незаполненная клеточка, позволяющая переорганизовать полноту мира из одной модальности в другую.

Примечательно, что на многих картах «Мир» изображена дева с палочкой (иногда с одной, иногда с двумя). С точки зрения магической традиции XIX века эта деталь многократно объяснялась, и обсуждать её здесь ещё раз представляется нецелесообразным. Но если вновь обратиться к параллели с Нюктой, то окажется, что на некоторых изображениях можно обнаружить в её руках небольшой факел, являвшийся одним из её атрибутов (рис. 145)¹. Так не свидетельство ли это в пользу присутствия на XXI Аркане Таро именно её архетипа?

Соотнесение последнего пронумерованного Аркана с планетой Сатурн в английской школе Таро тоже заставляет задуматься над такой параллелью: мрачный и смертоносный мир Сатурна, выкрашенный в цвет индиго канал данного пути на Древе Сфирот, не намекает ли всё это на ту самую первозданную синеличную деву в фиолетовых нарядах, которая породила сон и смерть, день и смех, богинь судьбы — мойр и проводника в последний путь — Харона?

Не будем забывать о том, что последний Аркан Таро является самым первым путём Святого Древа, по которому адепт начинает своё восхождение. Это путь, ведущий из мира Мальхут в мир сновидений Йесод. Мир Мальхут — мир господства мойр — мир, который был создан Нюктой, как место чередования дня и ночи, как умопостигаемая реальность, подчиненная закону рождения, созревания, старения и смерти. Мир Йесод — это мир сновидений, порождаемых детьми Нюкты — Гипносом и Ониром. Так не будет ли логичным представить себе этот путь как путь крошечной мглы, путь ночи, в которой не видно ни зги? Это было бы логично, чтобы первым испытанием на пути восхождения был самый глубокий архетипический страх — ужас перед темнотой, когда наши глаза не способны нам помочь.

¹ Пример христианского изображения Нюкты — «Молящийся Исайя и аллегория ночи». (Парижская псалтырь — рукопись, созданная в середине X века, хранится в Парижской национальной библиотеке).



Рис. 145

Вряд ли среднестатистический современный человек признается вам, что он боится темноты. Темнота страшит детей, но взрослые вытесняют этот страх. В нашем мире это сделать не трудно, так как мы редко оказываемся в ситуации настоящей мглы. Современные города и даже сельская местность сплошь электрифицированы, а большинство из нас имеют под рукой многофункциональные девайсы, в которых есть в том числе и фонарик. Так что шанс остаться один на один с непроглядной мглой у нас минимален.

Более того, в том мире в котором мы живём, полная темнота ещё не означает какой-либо угрозы для жизни, так как мы истребили всех крупных хищников на занимаемых людьми территориях. Мы подчинили (подчас очень жестоко) природу, которой теперь навязываем свои порядки. Но тем не менее, даже в наши дни можно найти такие места и ситуации, в которых наш стихийный страх темноты прорывается на волю, так как он никуда не делся, а лишь был вытеснен на задворки сознания.

Если мы попадём ночью в шторм на лодке, когда ничего не видно и когда в любой момент наша жизнь может прерваться, и мы не способны себе помочь, так как даже не можем сориентироваться в пространстве. Или, если мы окажемся один на один с миром дикой природы, где-нибудь на севере Тайги, где никакая внешняя помощь не придёт, и где ночь означает ослабление наших способностей к выживанию. В такие моменты нам «является Нюкта». Когда мир вокруг нас превращается в бесконечную потенциальность мистики, смерти и жизни, а точнее, сотен мириад смертей и жизней, сплетённых в едином танце. Вот тогда мы можем действительно инициатически преобразиться (а можем просто умереть). И в том, и в другом случае Аркан «Мир» состоится сполна.

Если мы погибнем, он станет финальным Арканом — печатью, запечатывающей нашу жизнь вполне конкретным финалом: она сложилась от начала и до конца и никаких вариантов её развития более уже не будет. Но если мы сумеем в этом смертельном танце уловить возможность переустройства, вступить в контакт с этой хтонической силой и осознать, что без неё наша жизнь была лишь прокрустовым ложем причинно-следственных связей, то тогда мы пройдем этот путь как победители и выйдем на новый уровень — в мир иных возможностей, имея за своей спиной уникальный опыт и новый потенциал сил.

Я вовсе не призываю никого из читающих эту книгу отправиться на хлипком ялике в открытое бушующее море, чтобы испытать в ночной мгле свою судьбу и вступить в диалог с прекрасной и пугающей богиней первозданного мира темноты. Я даже не призываю моих читателей отправиться в ночной парк где-то в городской черте, не говоря уже о просторах нетронутых лесов или гор. Осознание готовности к такого рода опыту должно само прийти к человеку. Самонадеянность всегда каралась богами наиболее жестоко. Но прожить мистерию восхождения по тридцать второму пути Древа Жизни, обратиться к Нюкте с просьбой поддержки и полноценно прочувствовать таинство двадцать первого Ключа Таро невозможно без риска для жизни и хотя бы без риска для своего сознания — боги любят испытывать стойкость, а путь индивидуации —

это путь не для всех. Так что каждому решать, захочет ли он пройти по пугающей лестнице Нюкты к глубинам самопознания или нет. Впрочем, не стоит и излишне её страшиться, а скорее стоит помнить, что первый раз боги являются к человеку в грозном облики и лишь потом постепенно становятся всё более и более умиротворёнными. Древние это хорошо знали. Недаром сказано: «начало мудрости — страх Господень» (Пс 110:10). Когда наш страх персонифицирован, когда его имя наречено, когда мы вступили с этим обожествлённым страхом в диалог, тьма рассеивается и становится миром бесконечных возможностей. Миром, в котором мы можем пересоздать себя и нашу жизнь. Ведь следующим путём, по которому пойдёт восходящий — тридцать первым путём Святого Древа — станет Аркан «Суд/Ангел» — дорога перерождения к новой жизни.

Лишь во мгле, трепеща от ужаса и внемля своему собственному внутреннему голосу, созерцая свой собственный внутренний мир, который ранее был *Terra Incognita* для нашего сознания, мы способны прочувствовать, как много ложных и лишних ограничений мы ставили себе в жизни, зачастую даже не замечая их и не задаваясь вопросом «почему?». Это дорога обретения собственного мифа, дорога, по которой начинается путешествие в экзистенцию Арканов Таро, когда мы не просто рассматриваем ту или иную модальность карт в качестве культурального кода, но, когда все они последовательно входят в нашу жизнь.

Порядок карт Таро универсален, но каждый идущий по этому пути пройдёт свой собственный и неповторимый путь. А значит каббалистическую модель Древа Жизни нельзя свести к простой схеме. Это скорее вехи на пути, указывающие нам, сколько мы прошли и сколько ещё предстоит идти, однако наполнение нашего продвижения к избранной нами цели будет подчинено лишь нашей истинной воле и той силе, которая стремится в нас к самораскрытию — как беспрестанно разворачивается Вселенная, согласно одной из гипотез о мироздании.

Главное же то, что когда мы дойдём до самого конца, наш путь не завершится, а устремится назад по тем же самым Арканам. Однако никакого повторения в этом не будет: мы вольёмся в новый поток осознания тонких граней многомерной реальности архетипики Таро, и это будет лишь новый виток спирали, но не повторение чего-то уже виденного, прочувствованного, прожитого. Идея развития не предполагает окончания пути. Развитие — это не движение из точки **А** в точку **Б**. Развитие — это модальность существования: специфическая форма ощущения себя и мира вокруг.

Когда мы развиваемся, мы не становимся лучше или хуже. Мы просто находимся в пластичной среде — податливой и гибкой. Развитие — это модус бытия, а не самоулучшение, накопление знаний или умений. Вселенная двадцать первого Аркана (представленная как **данность**) мелькает для нас в пестром танце, и пластика этого танца и есть то самое развитие, к которому призывали оккультные учителя прошлых веков.

Если вы прочли новую книгу, вы не попали в процесс развития и вряд ли стали более «развитыми». Вы просто получили новый блок информации, который вольётся в уже имеющийся у вас корпус знаний и либо будет

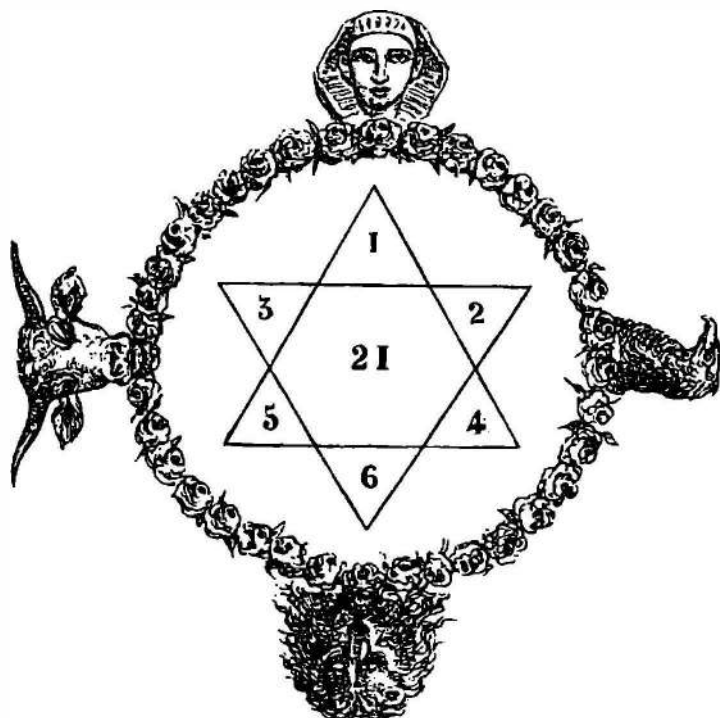


Рис. 146

применяться вами на практике, либо канет в Лету. Но, если вы, читая книгу, осознаёте, что мир, окружающий вас, меняется (как и вы, вместе с ним), если вы вдруг начинаете понимать, что никогда не сможете завершить процесс вашего становления, если к вам приходит озарение, несущее с собой идею, что вы нуждаетесь в новом опыте, новой информации не ради неё самой, но ради того, чтобы пребывать в пространстве тотального метаморфизма, гибкости и пластики бытия — тогда вы действительно попали в танец того, что можно было бы назвать «развитием».

К числу наиболее оригинальных версий истолкования и воплощения Аркана «Мир» следует отнести традицию «Египетского Таро». У отца-основателя данного направления — Поля Кристиана — находим как самобытную интерпретацию карты, так и не менее самобытное изображение (рис. 146). Вот что пишет Поль Кристиан в «Мистерии пирамид»: *«Этот высший Аркан Магизма изображён круглым венком из золотых роз, в центре которого звезда, а снаружи равномерно расположены головы человека, быка, льва и орла. Это знак, которым украшает себя Маг, достигший высшей степени посвящения и обретший тем самым силу, пределы которой зависят лишь от его разума и мудрости»*¹.

Для Кристиана Аркан «Мир» — это **сумма сумм** — именно так можно истолковать размещение цифр на шестиконечной звезде ($1+2+3+4+5+6 = 21$). Кристиан первым отказывается от того, чтобы изобразить в центре карты человека или божество: сердцем композиции становится символ — высшая печать Творца на его творении. И несмотря на ожесточённую критику Уэйта касательно такого рода интерпретации финального Аркана, стоит признать, что Кристиан (создававший своё истолкование Таро раньше Уэйта) оказался намного более прозорливым, так как сумел ускользнуть от антропоморфизма заключительной фигуры мироздания, а также сумел выйти на уровень чистого символа, минуя многофигурные компромиссы.

¹ Цит. по: Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 48.

Много позже Пётр Демьянович Успенский, анализируя Аркан «Мир», сумел узреть в заключительном аккорде таротической колоды так же, как и некогда Поль Кристиан, символ, знак, **иероглиф**, иносказание, дающее ключ к посвящению, а не конец Космоса, ликующего в прославлении божества, как это понимал Уэйт. *«Это мир в кругу времени, в окружении четырёх начал — то, что ты всегда видишь, но не понимаешь. Пойми, что всё, что ты видишь, вещи и явления, суть только иероглифы высших идей»*¹.

Впрочем, у уэйтовской интерпретации карты «Мир» как «конца Космоса» тоже были поклонники и даже среди представителей традиции «Египетского Таро». В частности, барон Вольдемар Райнхольд Карл Александр фон Уксуль — автор книги «Посвящение в Древнем Египте» (1922). В его версии данная карта именуется «Бог всеобъемлющий» (рис. 147): неистовый и иступлённый танец девы напоминает здесь скорее пляс Шивы-разрушителя, так как согласно трактовке автора, на этой карте изображён конец мира, когда *«всё погружается во тьму и безмолвие»* и *«великий круг замыкается»*. А тетраморфы (представленные в египтизированном облике) воспринимаются похожими скорее на ритуальные сосуды для погребения в Древнем Египте — каноны, чем на образы из видения Иезекииля.



Рис. 147

Интерпретируя почти идентичное изображение данного Аркана Иоахим Винкельманн в «Таро посвящённых» писал: *«Будущее открывает нам прошлое. Мы чувствуем всё, что будет и всё, что было. Поднимаясь над настоящим, ты завершаешь "Великое Делание". Ты входишь в Космос, то есть в мир, где царит конечный порядок. Речь идёт о субъективном развитии, в котором нет ничего туманного. Человек — это плавильная печь, в которой выплавляется чистое философское золото. Воплоти в себе идеал творения, чтобы твой микрокосм гармонично соединился с макрокосмом. Это и есть благородный мотив мудрецов»*².

Наиболее же радикальное изменение рисунка в контексте традиции «Египетского Таро» находим в колоде *Falconnier Tarot* (1896). Внизу карты находится музыкант³, который играет на струнном инструменте — арфе —

¹ Успенский П.Д. «Новая модель вселенной» / П.Д. Успенский. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993. — С.239.

² Цит. по: Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 185.

³ Согласно интерпретации оккультиста издавшего в 1901 г. книгу о Таро под именем Сен-Жермена, этот музыкант — девушка — персонифицированная Религия, гармонирующая тело, душу и Дух.

и славит величие Творца (рис. 148). Вверху, в центре величественного круга мы видим парящий божественный образ — символ солнечного Бога. Мистерия символической тетрады (святые животные) перенесена здесь в верхнюю половину рисунка и представлена погребальными **канопами**, напоминающими об иллюзорности времени и смерти.

Человек в подлунном мире через символы и через искусство приобщается к вневременной мистерии божественного космического порядка и гармонии. Подобно пифагорейской «гармонии сфер», струны на арфе музыканта резонируют в такт вращению божественных миров макрокосмического пространства. Поддерживается же эта великая мистерия соответствием с астрологическим Солнцем — центром нашего мира, нашей звёздной системы. Солнце на небе словно приравняется к той божественной искре, которая организует и направляет нас на нашем жизненном пути. В каком-то смысле можно даже утверждать, что наша внутренняя *йехида* и Солнце нашей системы равнозначны, а значит наш конечный успех в самореализации может быть ограничен лишь самими нашими устремлениями.

Анализируя докродулианские метаморфозы Аркана «Мир», нельзя не упомянуть и Таро Русского Оккультного Центра (рис. 149) где находим полностью обнажённую деву¹ (без завес и прочих покровов), танцующую в «великом нуле». Причём здесь эта окружность является телом уробороса — змея, вечно кусающего свой хвост. Это очень тонкий и глубокий намёк на то, что всякое завершение должно быть началом чего-то нового. Или, как гласит один из канонов поэта и композитора XIV века Гийома де Машо: «*в моём конце моё начало*»². Что в категориях каббалы может намекать на такую модель Древа Жизни, в которой над Кэтэр более низкого мира, возвышается Мальхут мира более высокого (рис. 106). Или как сказано о десяти сфирот Святого Древа в «Сефер Йецира/Книге Созидания»: «*...конец их заключён в их начале, как пламя неотъемлемо от (горящего) угля...*»³.

Изображение змея на карте «Мир» не только намекает на первичную Еву, облечённую благодатью в Эдеме ещё до грехопадения (произошедшего как раз из-за его вмешательства), но и на иной миф, наиболее отчётливо представленный в колоде Алистера Кроули, где встречаем полностью обнажённую танцовщицу, кружащуюся со змеем. На этой карте изображён миф об **Эвриноме и Офионе** — деве и змее, породившими *всё и вся*, согласно некоторым преданиям античной Эллады.

¹ Освальд Вирт, характеризуя символику обнажённой девы Аркана «Мир», писал: «*Это Истина, проявляющая себя без остатка, поднимающая завесу видимостей, чтобы раскрыть тайную сущность вещей. Проникнуть в эту тайну — значит обрести абсолютное знание, а следовательно, и неограниченную власть. Это идеал каждого адепта*». Освальд Вирт Таро магов С. 192.

² Данная вокальная пьеса интересна тем, что её голоса движутся во встречном направлении: один от начала к концу, а другой от конца к началу, тем самым, отражая в своей структуре идею уробороса (в музыке это именуется «*ракоходный канон*»).

³ Цит. по: Ратушный Я., Шаповал П. «Мистика Зогира» / Я. Ратушный, П. Шаповал, — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007 — С. 236.

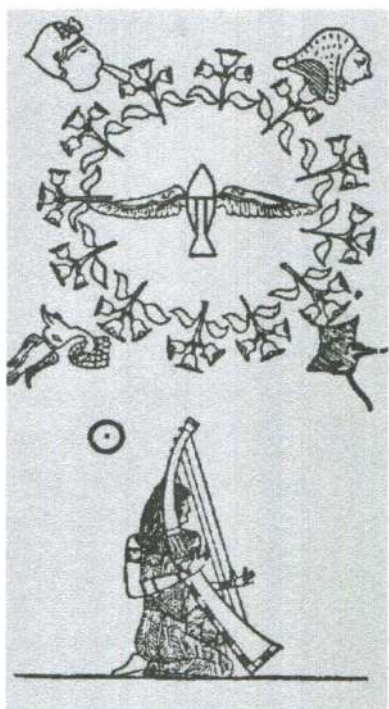


Рис. 148



Рис. 149



Канопы (слева направо): Амсет, Хапи, Кебехсенуф и Дуамутеф
(XIX династия, Египетский музей; Берлин)

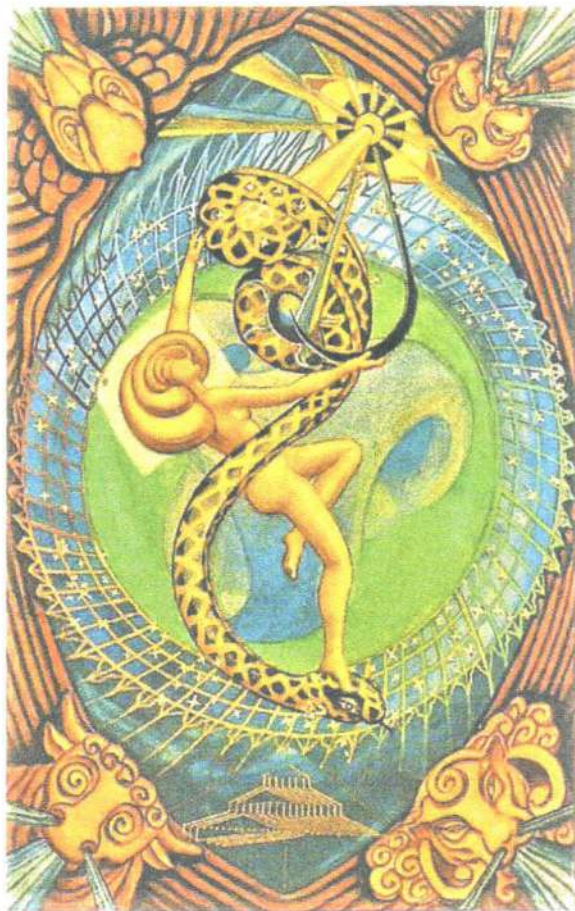


Рис. 150

В Аркане из «Таро Тота» «Вселенная» (именно так здесь именуется карта «Мир») мы видим танец рождения и смерти, танец балансирования *«между»*, то есть танец самой жизни. Эта карта говорит нам о том, что создание чего-то или достижение чего-либо — всегда есть начало динамического баланса или начало «танца существования». На кроулианской карте (рис. 150) это отражено двойственностью символов: тяжелые циклопические пирамидальные постройки воплощённой реальности мира Мальхут (внизу изображения) могут быть прочитаны ещё и как «Город Пирамид» (сфера Бина) — высшее достижение, трансгрессия в мир Духа, лежащий за пределами Бездны. Верх и низ объединяются во всеобщем танце.

Анализируя эту карту, Кроули писал: «"Вселенная" представлена в облике девы — последней буквы Тетраграмматона. На данной карте она изображена танцующей. Руками она управляет сияющей спиральной силой, состоящей из активного и пассивного начал, каждое из которых, в свою очередь, тоже поляризовано. Партнёр девы-Вселенной в этом танце — Херу-Ра-Ха из Ату XIX...»¹, далее автор пишет о сложности суммирующего символизма данного Аркана, который «...в этой своей итоговой форме объединяет в себе и преобразует так много символов, что описывать данную карту слишком сложно, да и бесполезно... Все эти символы парят и

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 174.

танцуют в сложно структурированной, но континуальной среде из петель и спиральных завитков»¹.

При беглом взгляде на карту может показаться, что дева держит в руке серп Сатурна и вонзает его в разрушающий (или создающий) миры глаз божества, но это только одна из возможных версий интерпретации. Если присмотреться к этому изображению внимательнее, то можно заметить, что здесь имеет место не только *серп Сатурна*, но и *язык Змея*, исходящий из ока божественного центра Вселенной. В таком случае на этой карте мы видим уже не одного, а двух змеев: того, с которым танцует дева, и того, от которого виден лишь язык, исходящий из глаза-пасти Бога. Это сложная и двойственная игра между образами (серп и змеиный язык) на карте является важной составляющей философии Аркана.

Если один змей (танцующий с девой) есть *Образ Бога*, то другой змей (сокрытый от беглого взгляда наблюдателя) — *Не-Образ* (или *сам Бог*), — та сила, что порождает и разрушает всяческий Образ. Это и есть описываемые Кроули *активная* и *пассивная* силы мироздания. А глаз Бога в центре Вселенной — это Истинный Мир, который, будучи ничем, творит всё². Неудивительно, что первый змей, с которым танцует дева, закрывает собой испепеляющий взгляд второго — *Змея-Творца* и *Разрушителя*, — ведь его взгляда человек не сможет выдержать. Глаз божества вверху карты — это *несимволизируемая реальность*, это сам *архетип*; другой же змей (змей танца) — это архетипический образ³. Глаз Бога-Змея — это то, что не может быть воспринято человеком вне *Образа* (змея, с которым танцует дева), так как на человеке и его восприятии мира лежит «печать Сатурна», печать ограничений, за которые он не может выйти.

Тяжесть преград земного бытия (мир Мальхут), и стремление к запредельному свету (Айн-Соф-Аур)⁴ — вот ключевые характеристики последнего таинства Таро. Оно гласит, что «восходя» по Древу Жизни, адепт на самом деле никогда не покидает сферу Мальхут — он просто «расширяет» её пределы. И такое расширение не может длиться бесконечно, а значит проникнуть в святая святых — в небытие мира Айн-Соф-Аур — человеку не дано. Там начинается то, что является окончанием мира людей — концом бытия (с точки зрения человеческого восприятия).

«Мир» или «Вселенная» — это Аркан парадоксов — Аркан, скрывающий под собой

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 174—175.

² Ср. с изображением Аркана «Мир» в *Langustil Tarot* (рис. 151).

³ Согласно К.Г. Юнгу архетип невыразим, но он порождает воспринимаемые нами архетипические образы.

⁴ По некоторым каббалистическим представлениям сфера Мальхут вышележащего каббалистического мира равна Айн-Соф-Аур нижележащего каббалистического мира.



Рис. 151

основание всех оккультных таинств: с одной стороны намекающий на них, но, с другой стороны, демонстрирующий невозможность их познания (ограничивающий нас на нашем пути самим нашим существованием, уничтожающий нас сравнением с вечным бытием абсолютного Ничто или всеобъемлющей Плеромы).

Тут трудно не вспомнить две легендарные фразы, приписываемые первому античному философу и магу Фалесу: «*Всё из воды*» и «*Всё полно Богов*». Ибо «Мир» — это тяжесть, и изменчивая гибкость водной стихии (стихии Бессознательного, как понимается *вода* в аналитической психологии или герметической философии), а также это одухотворённость *всего и вся* дыханием божеств. Путь *Тав* и Аркан «Мир» — это не просто груз аморфной материи, но это также и сосуществование мириад жизней в единой жизни Вселенной.

Однако, главная идея этого Аркана во всех возможных композиционных решениях классических колод Таро — **воплощение**: от ежедневной работы, которая доведена до конца, до создания чего-то этапного, меняющего самого человека, делающего его иным. Над этими воплощениями возвышается высшее воплощение индивидуального бытия — самореализация. Ведь человек есть то, что он осуществил — его жизнь, «высеченная в камне».

Парефразируя Горация, М.В. Ломоносов некогда написал: «*Я знак бессмертия себе воздвигнул Превыше пирамид и крепче меди...*». Это и есть реализация Аркана «Мир». *Знак* в данном стихотворении — это печать, отпечаток (*Тав*), а *превыше пирамид* (Бины) и *крепче меди* (Нэцах) означает, что этот памятник воздвигнут выше столпов Суровости и Милосердия (указаны вершина одного и нижний предел другого столпа: Бина и Нэцах). Это реализация себя в Кэтэр: высшая самореализация, обожествляющая того, кто её достигает. Это осознание, что осуществлённое не канет в Лету (*знак бессмертия*), а также отождествление с тем, что человек реализовал в мире, с его «воплощённой в камне» *йехидой*, которая и есть жизнь вечная. Или как писал поэт: «*Не вовсе я умру, но смерть оставит Велику часть мою, как жизнь скончаю*».

И совершенно не важно, знал ли великий русский мыслитель и поэт каббалистическую символику — она есть повсюду, как *отпечаток* Творца на его творении. Цель Аркана «Мир» — достижение бессмертия, и история знает примеры тех, кто смог его достичь. Тех, кто как великий учёный и живописец Леонардо не нуждаются в фамилии или назывании имени отца, в уточнениях, чтобы мы поняли, о ком идёт речь. Это те, кто высекли своё «Я» в камне мира Мальхут.

Однако, это высечение лишено морально-нравственной компоненты — и тут в одинаковой мере могут быть представлены как создания рук Пигмалиона, так и Виктора Франкенштейна. Оба смогли оживить материю, оба воплотили свои чаянья в плоть, а каковы они были у каждого, и к каким результатам привели — это уже вопросы к совершенно иным Арканам. Хотя никогда не стоит забывать о том, что воплощение своего «Я» может оказаться далеко не столь идиллической картиной, как в мифе о Пигмалионе. Впрочем, сам миф о Пигмалионе иллюстрирует Аркан «Мир» ещё и тем, что он связан с **высечением идеала, образа (Йесод) в камне (Мальхут)**. Или, как говорит

молва, другой великий скульптор — Микеланджело, отвечая на вопрос «как вы делаете статуи?», сказал: «я беру глыбу мрамора и отсекаю от неё всё лишнее». Это, пожалуй, одно из лучших определений идеи реализации, идеи пути Тав и Аркана «Мир». Отсечение всего лишнего, отсечение всего, что не есть «Я», и воплощение этого в мраморе — в твёрдой и неподатливой материи. Такова цель искусства — в создании новой вселенной («Вселенной!»).

Если цель научного знания — ответить на вопрос: «каков мир есть?», то цель искусства — ответить на вопрос: «каким мир может быть?». По этой причине произведения искусства не устаревают, в отличие от научных теорий. Одновременных ответов на вопрос: «каким мир может быть?» существует столько же, сколько есть звёзд на небесном своде. Так что Аркан «Мир» — это ещё и Аркан искусства, Аркан, в котором лёгкая танцовщица движется в своём совершенном танце, не задерживаясь ни на чём, и тем самым высекает нерушимые каменные маски архетипов (в кроулианской версии Аркана расположенные по краям изображения). Именно этот процесс — **божественный танец, творящий материю** — представлен на карте «Вселенная» в «Таро Тота» Алистера Кроули и Фриды Харрис.



Одним из персонажей, который никогда не появлялся на Аркане Таро «Мир», но очень тесно соприкасается с его смысловым полем является Прокруст. Миф о Прокрусте гласит, что он совершал насильственные действия над всеми путниками, которых ему удавалось заманить к себе. Он установил умозрительную, идеальную раз и навсегда фиксированную меру человеку и сделал по этой мере ложе, названное впоследствии «прокрустовым».

За все годы бесчинств Прокруста ему так и не удалось найти никого, кто подошёл бы к его ложу идеально. Тем, кто оказывался меньше него, он вытягивал ноги, превращая их в калек, тех, кто был длиннее — отрубал лишнее — делая их недееспособными. Идеальная мера Прокруста оказалась неприменима к жизни. Она разрушала жизнь, калечила, но не приводила ни к какому позитивному результату.

Говорящим является даже имя самого Прокруста («растягивающий»), что отсылает к одной из его садистических практик. Впрочем, сохранилось и другое имя этого же персонажа — Прокопт («усекатель») — указывающее на его действия по отношению к чрезмерно рослым людям. Конец бесчинствам Прокруста положил Тесей, который испытал прокрустово ложе на его создателе. А так как Прокруст был гигантского роста, то Тесей укоротил его на голову, чтобы тот соответствовал им же самим установленному стандарту.

Но какое отношение это всё имеет к нашей теме? Как я уже писал в начале главы, Аркан «Мир» может существовать в двух модальностях — условно назовём их «позитивной» и «негативной». В своей мрачной ипостаси последний Аркан Таро — это «прокрустово ложе» — мир как клетка¹, в

¹ Идеальное выражение этого образа можно найти в киноленте Лоркана Финнегана «Вивариум» (2019).

которую мы попали: завершённая реальность, из которой некуда вырваться. Как Прокруст она отсекает не только все вероятные альтернативы развития, но и саму возможность вторжения чего-то иномирного, случайного, непостижимого, разрывающего причинно-следственные отношения. Аркан «Мир» в своём негативном полюсе отрицает не только Аркан свободы и случайности («Дурак/Шут»), но и все прочие двадцать ступеней Таро. «Мир» — это свершившаяся данность, которую можно лишь принять. И эта теневая сторона Аркана (если задуматься над ней) может научить нас едва ли не большему, чем светлая сторона карты.

Безусловно, страшно осознавать окружающую нас реальность как клетку, установленную раз и навсегда, но нисколько не менее страшно жить, когда мы отсекаем в каждом проживаемом моменте, в каждой ситуации, в каждом из Арканов все глубинные уровни, которые были и грядут. В первом случае мы попадаем в прокрустово ложе «горизонтального» типа — мир превращается в единую точку, и эта точка принимается как истина в последней инстанции. Во втором случае речь идёт о прокрустовом ложе «вертикального» типа, когда сокращается или вовсе обрезается уровень «глубины», и мы становимся пленниками типических ситуаций, повторяющихся «точь- в- точь», каждая из которых может быть описана в формуле «*ничто кроме...*» (к примеру Аркан «Башня», как «*ничто кроме разрушения*»). Тогда всякое индивидуальное начало стирается и исчезает любая возможность к самораскрытию. Архетипы становятся знаками, кружащимися словно белка в колесе¹. А мы превращаемся в рабов этих упрощённых знаков вместо того, чтобы быть свободными творцами своего мифа: обратиться к многоуровневой реальности архетипов и научиться расширять своё бытие за счёт познания бездонных глубин.

По этой причине я не люблю популярную в массах примитивную практику гадания на картах Таро. В подавляющем большинстве случаев она сводится именно к этой негативной ипостаси Аркана «Мир» — архетипической реальности, которая раскрывается не в символах, а в знаках, усекающих львиную долю смысловых мутаций, нюансов, оттенков. Выдающийся мыслитель и психоаналитик XX века Жак Лакан выражал это в критике структурного анализа, который редуцирует микроотенки смысла и сводит нечто различное к унифицированному. Именно это и есть основная беда необдуманного использования архетипических образов Таро — попытка свести всю живую экзистенцию флуктуации архетипов к простым значениям, которые можно обнаружить в жизни любого человека, игнорируя тонкости контекста (то есть представить архетипические интенции, как универсальную игру бесконечно повторяющихся одинаковых знаков-ситуаций, в которых мы вынуждены от века к веку отыгрывать раз и навсегда закреплённые роли).

Многие учёные выступали с критикой теоретической науки именно исходя из такой постановки проблемы. Когда действующая гипотеза игнорирует целый ряд фактов — либо провозглашая их малозначительными (пренебрежимо малыми), либо, не придавая значения различным способам формирования тех или иных процессов (выделяя один из нескольких

¹ К примеру, сегодня карта «Башня» выпала не нам, и мы радуемся, но завтра выпадет нам, и мы будем проживать её также, как те несчастные, которым она предстала сегодня...

лишь на основании базовых доминант именно этой гипотезы). Это же можно применить и к колоде Таро и всё это имеет к Аркану «Мир» непосредственное отношение.

В таком случае читатель может задать вполне корректный вопрос: а зачем вообще нужны эти «костыли» в виде Арканов Таро, схем Святого Древа, домов астрологии и т.д., если мир всё равно ежедневно меняется и меняются сами значения эзотерического инструментария? Попробую ответить. Дело в том, что, как в науке, критика теоретических моделей не может привести к полному отказу от этих моделей, также и в эзотеризме — мы не можем полностью перестать использовать механизмы «картографирования» духовной и психической реальности.

Без теорий мира, без мировоззрения не может быть никакого осмысленного опыта и тем более его накопления, развития, сравнения одного с другим. Даже психология юнгианской или архетипической школы, ратуя за путь индивидуации, в то же самое время предлагает такие инструменты, как психологические модели личности (психотипы) и даже универсальную (то есть пригодную для каждого) карту строения нашей психики! Разве это не противоречие? В какой-то мере — да. И примирению с этим неизживаемым противоречием стоит учиться у Аркана «Мир». Он словно говорит нам, что в виде *Anima Mundi* — универсальной гибкой данности трепещущего и метаморфирующего мира — удержать окружающую нас реальность в нашем сознании невозможно, а в виде раз и навсегда измеренной и продуманной схемы — пагубно.

Основатель люблянской школы психоанализа, философ и культуролог Славой Жижек писал, что поэзия — это прокрустово ложе для высказывания, так как она навязывает гибкому языку какие-то внешние требования в виде рифмы или ритма, не давая словам сопрягаться свободно. Но, мы можем добавить, что подчас именно рифма или ритм заставляют поэта сопрягать слова таким образом, каким они в обычной речи никогда не сопрягались, а значит *ограничение* и *свобода* находятся в парадоксальном взаимодействии, которое можно бы было определить как стохастическую пульсацию.

То же мы наблюдаем и в соотношении Государства и субъекта. Не случайно именно итоговое государство (Вечный Иерусалим) изображалось на первых картах «Мир», ведь идея государства как единства индивидов — это в высшей степени таротическая идея — идея последнего Аркана. Государство может функционировать только в условиях существования определённого им универсального субъекта-гражданина. Оно устанавливает его права и обязанности и видит в каждом человеке проявление черт этого субъекта. Но, в то же самое время, любые человеческие взаимодействия, которые происходят в этом Государстве реализуются не по законам отношений между «универсальными субъектами» («гражданами»), но по законам контакта между людьми, как личностями.

Выходит, что с одной стороны нет никакого Государства — есть только люди, признающие существование единого закона, с другой стороны, нет никаких людей, есть лишь субъекты, включённые в структуру мега-сообщества. И то, и другое является подлинным прокрустовым ложем:

в одном случае человек слишком мал и его нужно «растянуть», в другом — чрезмерно велик и его нужно «укоротить». Истина же оказывается где-то в невозможной точке «между»: всё время блуждающая то в одну сторону, то в другую — динамичная, кружащая в лёгком танце, как дева Аркана «Мир».

В противоположность универсальному шаблону мифического Прокруста в греческой философии одной из важнейших составляющих общественной и личной жизни человека была идея *меры*, которую ставили во главу угла как политики, так и учёные. Всем известна фраза Солона «*ничего сверх меры*». Именно её, понятую в этическом смысле, можно противопоставить разрушительной силе мерила Прокруста.

Гибкая мера эпохи античности понималась эллинами как нечто ситуативное, а не раз и навсегда установленное. Гераклит писал о том, что мера огня в мироздании то разгорается, то угасает. А Дельфийский оракул призывал «*познай себя*», что означало — «*познай свою меру*». Сегодня она такая, а завтра, когда ситуация изменится — будет иная. Её нельзя рассчитать при помощи науки, её нужно чувствовать, распознавать, быть ей! Именно такая танцующая дева (мера), словно сошедшая с картинки Аркана «Мир», является наивысшей ступенью понимания этой ступени Таро.

Единственная опора в познании своей меры — это наше внутреннее индивидуальное ядро. Мы можем подчиняться каким-то социальным правилам, мы можем определять себя по принципу «*я есть то-то и то-то*», но мы никогда не сможем заставить наше ядро перестать быть всей совокупностью заложенных в нём интенций. Мы можем заглушить их и слиться с толпой, но мы никогда не сможем быть счастливы тем, что приносит счастье кому-то отличному от нас — мы можем просто делать вид, что мы такие же как все, но само понятие «все» очень уж зыбкое и также находится в теневой части Аркана «Мир». Таким образом мы можем взять в качестве отправной точки «универсального» мерила мира и себя лишь наше сокровенное ядро, *йехиду*, которая вечно самораскрывается и вечно обновляется.

Когда мы доверяемся нашей *йехиде*, наша мера перестаёт носить категоричный характер и становится лишь отправной точкой, от которой мы можем каждый раз отталкиваться, чтобы скользить по глади времени и пространства дальше в своём причудливом и уникальном танце. Гибкая мера вещей не означает отсутствия меры. Солнце ежедневно встаёт на Востоке и садится на Западе, но сам по себе каждый новый день не тождественен прошедшему и грядущему дню.

Кто подойдёт к картам Таро с этой гибкой (танцующей) позиции — сможет получить в свои руки один из наиболее выдающихся трансформативных инструментов в истории человеческой культуры. Но кто решит, что это картинки, которые расскажут ему про его будущее, что ему лучше делать и кем ему перспективнее стать, тот разочаруется в картах (даже если все предсказания сбудутся), так как всё это не принесёт ему ни крупицы счастья, а лишь поместит в прокрустово ложе, отрубаящее всё то, что не вмещается в представления об умозрительном субъекте предсказанной при помощи карт.

Колыбель нашей цивилизации — Древняя Греция — балансировала между рациональным философским осмыслением выстроенной вселенной и мистическим соучастием животрепещущему и неподдающемуся рациональному объяснению мифу. Так какой же была эта Греция? Вероятно, где-то между *рацио* и *интуицией*, между Аполлоном и Дионисом, но не в гармоничной идиллии посередине этих противоположных начал, а в шатком динамическом состоянии балансирования между двумя крайностями — между Сциллой и Харибдой.

В картах Таро есть множество Арканов, которые можно интерпретировать в качестве карт нашей внутренней сущности, ядра нашей индивидуальности, но только в карте «Мир» это ядро полностью объективируется и становится частью самого мира. Разделение на «Я» и «Не Я» исчезает без утраты индивидуальности. Это мистерия преобразования, когда «"Я" есть» синонимично тому, что «мир существует», но не синонимично тому, что «мира без моего "Я" нет». Мы оказываемся уникальной частью мироздания, не отделённой от него, но самобытной, и преобразуя самих себя, мы преобразуем весь мир.

Сколько нужно изменить в мироздании, чтобы посчитать эти изменения достаточными для именования этого мира «новым миром»? Мне кажется, что любое даже самое малое изменение достойно того, чтобы считать мир перерождённым, а это значит, что мы ежедневно творим новый мир, как некогда, согласно Книге Бытия, это делал Элохим. Причём Творцом мира является каждый человек, а не просто сумма случайно организованных волей всего человечества, так как мы отвечаем не за этот «конгломерат» (который мы ранее видели в качестве мира как совокупности *всего и вся*), а за крошечное изменение себя или окружающего нас ближайшего пространства, которое само по себе преобразует всё мироздание в целом — мир рассыпается на мириады подконтрольных воле человека миров, а жизнь обретает смысл в сотворении этого смысла.



Во второй половине XX века авторы колоды Таро постепенно стали значительно отступать от многовекового канона и обогащать свои версии Аркана «Мир» не только новыми деталями, но и принципиально новой композицией. Так, к примеру, в своей версии Аркана «Мир» Герман Хайндль предлагает нам не образ танцующей девы, столь популярный в прошлые эпохи, а змея, испепеляющего всё живое (рис. 152). Несмотря на то, что змей на карте «Мир» не является каким-то нововведением (его можно было встретить в «Таро Тота» или в Таро Русского Окультистского Центра, а дракон появлялся на последнем нумерованном Триумфе в колоде *Sola-Busca* ещё в XV веке), тем не менее, художественное

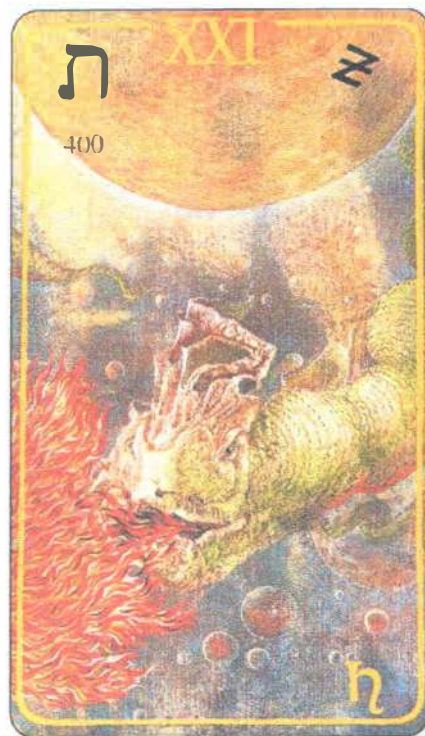


Рис. 152

решение карты Хайндля абсолютно новаторское и по композиции, и по её смысловому наполнению.

Предшествующие столетия оставили для нас «Мир» в качестве финальной победы Нового Иерусалима или Тела Славы Господней (*Anima Mundi* — вечной Души Мира). Герман Хайндль же предлагает нам свой взгляд на этот Аркан, как на карту абсолютного завершения, на финальную точку в истории мира. Это **абсолютный конец света**. Конец того, что мы именуем Космосом. Это напоминание нам, что не существует ничего такого, что могло бы быть неизменным и вечным. Даже миры разрушаются и исчезают без следа, что же тогда вообще говорить (и тем более горевать) о человеческой жизни, растаявшей в потоке времён?

В качестве аналогии этому драматическому событию Хайндль не находит нужной руны и применяет внефутаркический знак *Вольфсангель*, некогда служивший мощнейшим магическим оберегом от оборотней, а также знаком свободы Духа. Это освобождение Духа от материи, пробуждение змея кундалини, а также выход за пределы жизни. Сейчас, к сожалению, этот знак часто эксплуатируется неонацистскими организациями, хотя, исходя из посыла Хайндля, он подошёл бы скорее анархистам, в качестве манифестации полного разрушения: окончания чего-то одного во имя начала нового цикла, новой лестницы из двадцати двух степеней и так до бесконечности. Ситуация, изображённая на карте из колоды Хайндля, чем-то напоминает идею Гераклита о том, что мир периодически гибнет в мировом пожаре, а затем возрождается, чтобы вновь расти, стареть и исчезать в пламени мирового огня. Ибо «мир есть вечно живой огонь то воспламеняющийся, то угасающий». Дракон-василиск или змей, выступают тут как метафора стихийного Огня, пожирающего всё живое и неживое.

Не менее яркий, хотя и совершенно не апокалиптический образ Аркана предложен в *Via Tarot* (рис. 153). При первом взгляде на



Рис. 153

карту, кажется, что перед нами перманентный поток, в котором кружатся все люди, живущие на земле. Однако, если присмотреться, то можно понять, что единственный реально существующий человек (совершающий магический ритуал) изображён на карте в её верхней части, и он неподвижен! Более того — он заключён вместе с образами танцующих стихий (элементалей) в единое яйцо, раз и навсегда фиксирующее его действия в мировой памяти, как в кристалле. Это Акаша-таттва, в которой сокрыты мириады граней мира, существующих извечно, время же и движение — лишь иллюзии нашего сознания, которому мерещится движущимся то, что на самом деле неизменно. Этот рисунок указывает на ритуальную работу (духовное самораскрытие), как на контакт адепта с Вечностью и для Вечности: на Аркан «Мир», как на оттиск духовных исканий всего человечества и каждого человека в отдельности.

В каком-то смысле сама колода Таро является воплощением именно Аркана «Мир» (особенно если речь идёт о неразрезанных листах с отпечатанными на них картами, непригодными для тасования). *Альфа Таро* — «Маг/Фокусник» (практик на карте из *Via Tarot*), раскрывая свою волю, пытается познать себя (проходя последовательно через все Арканы), в то время как для Вечности — *Омеги Таро* (карта «Мир») его путь — это уже свершившийся факт.

«Мир» из *Via Tarot* — хороший пример радикального обновления рисунка и его смысла, без отказа от изначальных исторических символов, включённых в его ткань. Создателям этой колоды удалось обогатить смысловое поле карты и при этом сохранить классические образы четырёх стихий (ранее — тетраморфов), обнажённую деву и мандорлу (превратившуюся здесь в яйцо Акаши).

Заслуживает внимания и решение, предложенное для данного Аркана Сальвадором Дали (рис. 154). Вполне логично, что великий художник концентрируется при воплощении Аркана *Творца и творения* на проблеме произведения искусства и его «жизни».

Дали размещает на карте три грации или три богини из классической сцены «суда Париса», решённые им в эстетической манере Ганса Бальдунга Грина или Лукаса Кранаха. Однако несмотря на то, что перед нами совершенные грации, эти изящные обнажённые девы на рисунке Дали отбрасывают на пол чудовищную чёрную тень, похожую на фаллосоподобное существо (возможно, это даже сам Приап).

Кажется, что эти три грации только что спустились с холста, висящего на заднем плане, что они подобно Галатее Пигмалиона обрели самостоятельную жизнь, что они ускользнули за пределы тех рамок великих шедевров прошлого, на которых их создали авторы. Кажется что теперь эти рисованные девы ожили и способны влиять на мир вокруг нас за пределами материального бытия холста. Но это не так.

Дали показывает нам, что девы-грации прикованы цепью к их материальному воплощению — холсту (а также к эпохе, и даже типу мышления той культуры, которая их породила). Но прикованы они не только к картине, но ещё и к наблюдающим за ними глазам. Дали уделяет большое значение символизму наблюдающего глаза, так как без его участия, мир (как воспринятое бытие) попросту не состоится.

Но ведь мир есть одновременно и вовне, и внутри каждого из нас — так где же пролегает эта граница между внутренним и внешним? Такой вопрос справедливо задать и непостижимому пространству, представленному на карте Дали — внутреннее оно или внешнее¹? К какой эпохе его можно отнести?

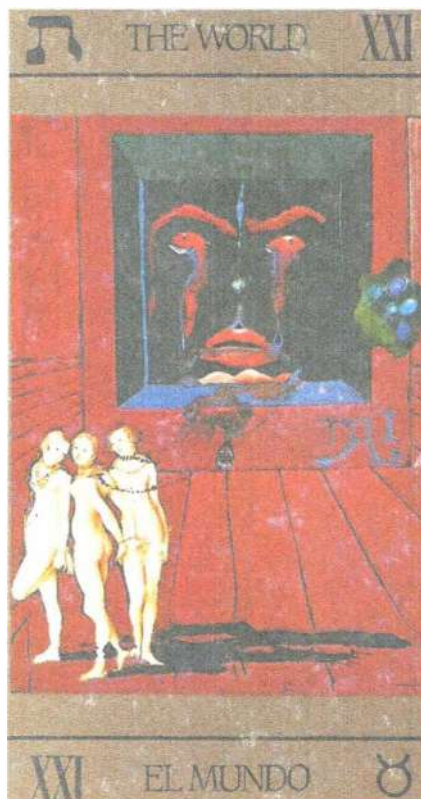


Рис. 154

¹ В чём-то схожие задачи художник уже решал в своей работе «Лицо Мэй Уэст, сюрреалистическая комната» (1935 г.).

Насколько творение несёт на себе печать Творца? Что должно произойти, чтобы сложилось нечто, что мы именуем «стилем художника»? Все эти вопросы прекрасно попадают в смысловое поле двадцать первого Аркана.

На карте «Мир» Сальвадор Дали представляет нам ситуацию «выбора Париса» как уже свершившийся факт Вечности. Если на карте «Влюбленные» при выборе имело место внутреннее борение, которое перешло в утверждение своей собственной воли в Аркане «Колесничий», если последняя карта второго септенера (XIV) говорила нам о балансе «личности и Вечности» и приглашала открыть в себе ту часть, которую можно бы было назвать объективной по отношению ко всем предшествующим нашим поискам, то Аркан «Мир» демонстрирует выбор не просто как уже свершившийся, но как **то, что никогда и не могло быть ничем иным.**

Свобода воли первого септенера нуждалась в сложнейших умозаключениях, чтобы быть оправданной во втором септенере и, наконец, чтобы полностью исчезнуть в заключительной седмице карт. В последнем Аркане мы понимаем, что всё обречено на то, чтобы выбирать самоё себя — так как Вечность уже сложилась без остатка. Да, в наших человеческих измерениях может казаться, что человеку понадобится целая жизнь (или сотни жизней), чтобы суметь понять и раскрыть себя, чтобы суметь сделать правильный выбор. Но в контексте Вечности выбор уже произошёл и уже есть, как нечто неизменное, что никогда и не могло быть иным.

Многогранность Аркана «Мир», некогда сдерживаемая религиозными убеждениями и культурной средой, в XX веке получает невероятное

количество самых смелых живописных воплощений, которые заставляют эту карту играть новыми красками, а нас — всё чаще задумываться о её новых и новых значениях, которые нужно терпеливо собирать и уметь удерживать в одновременности, дабы не впасть в ересь упрощённого чтения культурных символов (а значит и нашей духовной жизни в целом).

На карте «Вселенная» из совместной колоды Руди Гигера и Акрона «*Baphomet. The Tarot of the Underworld*» мы находим весьма лаконичный образ: феминный, антропоморфный космический корабль, улетающий или приземляющийся на какую-то иномирную планету (рис. 155). В негативном истолковании можно представить этот образ, говорящий нам о невозможности избавиться от человекоразмерной оценки того мира в котором мы живём. Даже если мы пустимся в путь к самым отдалённым



Рис. 155

участкам Вселенной, мы не сможем отойти от тех принципов меры всех вещей, которые заложены в нас нашей физиологией и веками формировались культурой. Космические корабли наших дней не антропоморфны (и вряд ли они будут такими когда-либо), так что следует понимать этот образ Гигера как метафору того, что человек всегда был и будет мерой всех вещей в своём мире, но не потому, что он царь Вселенной, а потому, что он раб своей же собственной меры и обречён везде находить один и тот же мир (к примеру, мир двадцати двух Старших Арканов Таро).

Творение навсегда несёт на себе печать своего Творца, так как эта печать — его проклятье, как согласно одной из легенд, проклятием Мидаса было превращать в золото всё, к чему он прикасался. Он не мог превращать вещи в то, что ему было нужно, но лишь в то, на что его обрёк Дионис. Также и мы, обречённые стечением случайных обстоятельств на существование в форме того, что мы зовём «человек», реализуем во всём, что мы делаем, черты «человеческого, слишком человеческого».

Но, возможна и позитивная интерпретация этого гигеровского изображения. Взлетающий гигантский корабль в виде женского лица можно истолковать как факт готовности человека к встрече с другими мирами, к альтернативному взгляду на реальность (насколько это возможно для нашего биологического вида). В верхней части картины в небе можно увидеть мелкие огни, которые могут быть прочитаны как метафоры множественных миров. В «Книге Закона» написано: *«каждый мужчина и каждая женщина — звезда»*, но можно было бы сказать, *«каждый мужчина и каждая женщина, раскрывшие в себе истинную волю — уникальные и неповторимые миры»*. В наши дни человек перестал лишь адаптироваться и адаптировать враждебную окружающую среду под себя — он стал созидать среду, ранее несуществующую — виртуальную среду — мир за пределами естественного мира.

Картина Гигера словно говорит нам, что мы стоим на пороге такого рубежа, когда придёт время отказаться от мира как данности и перейти к такой модальности, в которой мир является динамическим потоком, призывающим нас к совместному созиданию на всех его уровнях — духовном, психическом и физическом. В первых колодах Триумфов карта «Мир» иллюстрировала идею Нового Иерусалима (Рая) — мира за гранью привычной для нас реальности. Концепция созданного руками человека нового (виртуального) мира с одной стороны близка Граду Небесному, как переходу на новую ступень существования с большими возможностями, но с другой стороны, эти идеи едва ли не прямо противоположны.

Райское существование в Граде Небесном строго определено и обусловлено (как и он сам) волей Всевышнего, в то время как новые миры виртуального пространства строятся по воле человека и определяются не этическими качествами в контексте какой-то религиозной системы, а теми возможностями использования человеческого интеллекта, которые являются раскрытием его глубинных возможностей. Это мир человека. Это то, что он может создать в качестве Творца. И если на ранних картах Таро

мы встречали изображение ангела или даже божества, то у Гигера таким божеством является женское лицо — техногенное (но в высшей степени человекообразное), заменившее одновременно и фигуру Творца и сам мир — так как новый мир разворачивается в киберпространстве, созданном человеком по образу и подобию своих возможностей, представлений, желаний и чаяний.

Совсем другой срез карты «Мир» предлагает нам Акрон в своей авторской колоде *Akron Tarot* (рис. 156). Мы видим на изображении лик человека, представленный как микрокосм, в противоположность макрокосму окружающего его пространства (10 планет, вращающихся вокруг лица-маски)¹. Здесь автором поднимается проблематика Вечности по отношению к бренному человеческому бытию. Старческий лик раскалывается пополам — это можно проинтерпретировать как метафору смерти (а так как карта «Мир» является финальным Арканом, то смерть как одна из форм окончания отлично подходит сюда в качестве ближайшей ассоциации). Но что же остаётся от человека после смерти? Человек, как телесная оболочка рушится (на карте Акрона это представлено буквально), но за бренным телом виднеется отлитая скульптурная форма — маска этого человека, причём усреднённого возраста: своего рода сумма всего того, кем человек был в этом мире.

Представьте себе такую ситуацию, к примеру, Артюре Рембо писал стихи только до двадцати одного года, хотя прожил почти вдове больше, но ведь для нас он навсегда остался поэтом, и созданное им за несколько лет сполна компенсирует его последующие годы поэтического молчания. Всё ценное, что человек сделал для культуры, распределяется на весь образ этого человека и делает его «отлитым в камне» — статичным, запечатанным этим образом, хотя сам человек (как тот же Артюре Рембо) таким не был — он менялся и достаточно радикально.

Подобных примеров в истории очень много. От человека остаётся либо суммарный образ, либо (что бывает много чаще) какая-то одна черта, одна особенность, один вектор деятельности, и именно он начинает репрезентировать этого человека, хотя и не может претендовать на то, что репрезентирует его сполна. Каменный лик на картине Акрона раздроблен, что намекает на его эклектичность, не целостность — ведь он есть лишь выборка из пластичной и развивающейся человеческой жизни. Карта заставляет задуматься над тем, что же останется от нас после того, как мы уйдём в небытие?

Человек не должен отождествляться с тем, что, как он предполагает, является его «определяющей чертой», которая, по его мнению, останется после него или, по крайней мере, которую может быть кто-то вспомнит. Но он не должен и быть излишне бесхребетным — не имеющим никаких характерных признаков. Сочетание пластичности натуры и ярких, индивидуальных (стабильных) черт может стать достаточным основанием для формирования *подлинного человека*.

¹ 7 планет древнего мира + Уран, Нептун и Плутон.



Рис. 156



Рис. 157

Как металлический корпус хорошего колокола (чтобы он после отливки не лопнул и имел красивый тембр) должен быть и достаточно гибким, и в меру жёстким, так и человек, достигший баланса между мутабельностью и фиксированностью, после кончины будет «звонить» в память о некогда прожитой им жизни, приводя в восторг тех, кто понимает, о чём звонит этот колокол и какой вызов он бросает времени и потомкам.

Примечательно, что задолго до Акрона в такой наивной системе как «Таро животных»¹ (популярной европейской карточной игре) на двадцать первом Аркане неожиданно обнаруживаем не какое-то диковинное безобидное существо (как в прочих картах), а медведя, убивающего охотника (рис. 157). Таким образом тема смерти как завершения не прошла мимо и этой, далёкой от философских глубин карточной системы, а значит, вероятно, всегда витала над этим Арканом.

«Мир» — это карта окончания, в том числе и окончания жизненного пути, но, если бы путь был действительно абсолютно бесконечен — он бы не имел никакой ценности. Нужно помнить это и прожить свою жизнь таким образом, чтобы нам не было жалко упущенных возможностей. Лучше «сорваться», «сгореть», не сумев воплотить титанические свершения, чем просидеть всю жизнь в тени, думая: «как бы что-то не произошло». Если ничего не произойдёт — это, вероятно, будет самое страшное, что может случиться с человеком.

¹ *Jeu de tarot animalier allemand à enseignes françaises (1780-1800 гг.).*

Из наиболее оригинальных современных версий этой карты хотелось бы отметить четыре колоды. Это *Ancestral Path Tarot (Julie Cuccia-Watts)* 1996 года (рис. 158), *Golden Tarot of the Tsar (A. A. Atanassov)* 2002 года (рис. 159), *Tarot of the Crone (Ellen Lorenzi-Prince)* 2003 года (рис. 160) и *Anna K Tarot (Anna Klaffinger)* 2008 года (рис. 161).

На первой из них (рис. 158) изображена просто Земля — весь наш человеческий мир, но увиденный со стороны — взглядом с иной точки, находящейся за пределами нашей планеты. Это очень простой жест, но в то же самое время очень точный, очень глубокий, схватывающий нечто важное в философии Аркана: некая современная материалистическая (или по крайней мере не антропоморфная) версия *Anima Mundi*. Рисунок словно говорит нам, что мы можем видеть нашу планету просто как платформу для человеческой цивилизации и для того, чтобы ценить и восхищаться Землёй, совершенно не обязательно наделять её человеческим обликом.

На второй из них (рис. 159) нам впервые в истории карт Таро предлагаются не символы евангелистов, но их фигуры! На протяжении всей многовековой традиции изображения этого Аркана мы наблюдали тенденцию ко всё большей и большей многозначности символов, включённых в карту, что на позднем этапе существования «Египетского Таро» вылилось в многосложную мистическую картину, в которой нельзя быть уверенным в том, что перед тобой: символы четырёх сторон света, ветхозаветные тетраморфы, древнеегипетские каноны или символы четвероевангелия. Кроули писал о своей версии этого Аркана, что символизм его настолько сложен, что вовсе не поддаётся более или менее понятному истолкованию. Здесь же перед нами предстают не символы, а знаки! Антропоморфные персонажи — евангелисты, пишущие по велению Духа Святого свои классические версии жития Иисуса Христа. Это очень запоздалое решение, и очень грубо упрощённое, однако и у него есть свои изюминки.

Во-первых, прямая историческая связь данного Аркана с идеей «вечного Евангелия» (достаточно вспомнить Пискину и Эттейлу), а во-вторых, возможность трактовки четырёх евангельских текстов как четырёх **вариантов** развёрнувшейся бездны божественного величия. Версий этого ключевого для христианского мира события (воплощения Христа) может быть много (евангелисты), но сам мир — един, и он не просто был, есть и будет, а уже полностью реализован на все времена в Вечности. В таком случае можно интерпретировать центр композиции карты, как мир, сошедшийся в единой точке — в Христе и его мистерии земного воплощения (ведь именно эту историю описывают евангелисты, сидящие по краям). Если понимать Аркан «Мир» как «единство личности и Вечности», как точку объединения мировой воли и воли индивидуальной и их полную реализацию, подобную финальной фразе Христа: «свершилось!», то стоит признать, что всё это весьма интересным образом претворено в данной колоде.

На третьей версии последнего Ключа Таро (рис. 160) можно наблюдать великолепно решённое графическое воплощение идеи, что наше индивидуальное бытие является частью бытия всего человечества. Мы лишь

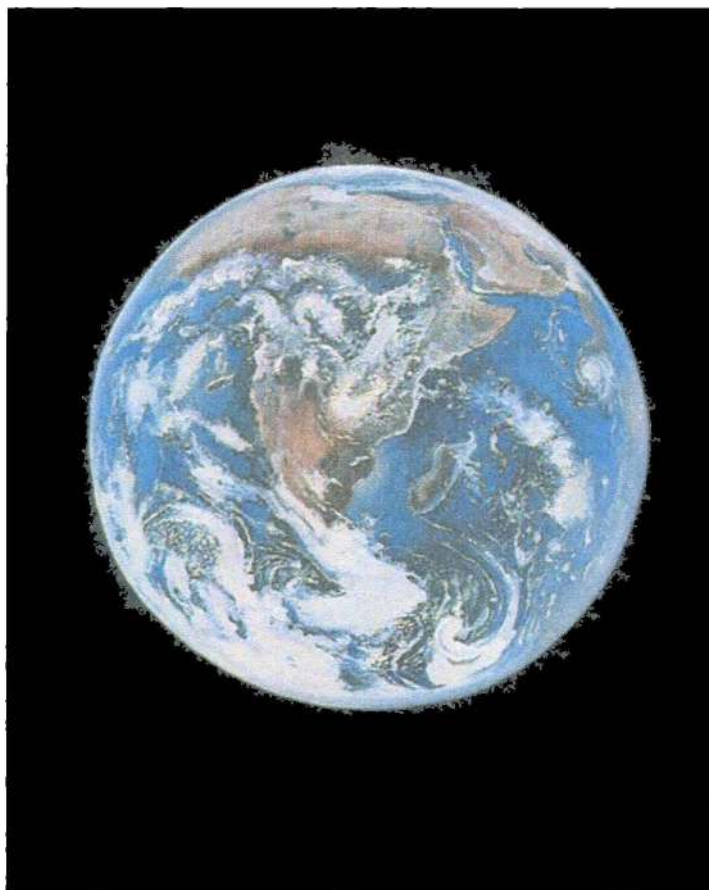


Рис. 158



Рис. 159

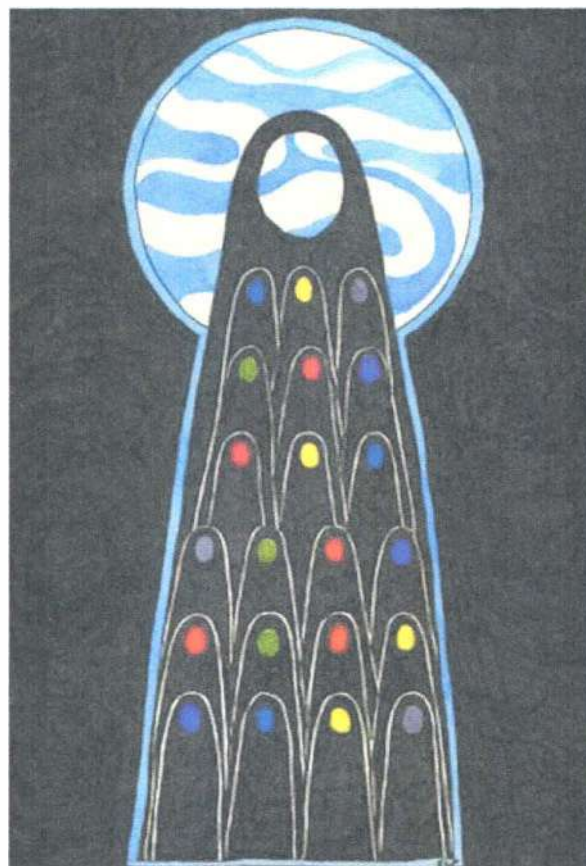


Рис. 160

части Адама Кадмона, Антропоса, человеческой культуры, которая и есть подлинный мир, состоящий из мириад малых миров (человеческих судеб и душ). Это гигантская человеческая матрёшка, демонстрирующая повторение форм на разных уровнях, как фрактал с бесконечным самоподобием! Или как сказано в ключевой герметической максиме: «*Quod est inférius est sicut id quod est supérius. Et quod est supérius est sicut id quod est inférius*»¹. Но не стоит впадать в грех буквализма и понимать «вверху» и «внизу» непосредственно — это тоже метафоры. «Верх» (*supérius*) может оказаться тем, что укоренено где-то глубоко в сердцевине наших душ, а «низ» (*inférius*) — нашим обыденным миром, воспринимаемым нами в состоянии бодрствования.

Важной деталью на карте из *Tarot of the Crope* является отсутствие лица у Антропоса-матрёшки. Лик фигуры является отражением мира вокруг. Такое взаимопроникновение внутреннего и внешнего можно отнести к алхимии наиболее высокого мистического толка.

И, наконец, на последней карте (рис. 161) мы встречаем обращение к осевому мифу европейских народов — к Мировому Древу. Мир как стержень, по которому можно восходить или нисходить по «малым мирам», а также как цикл (лунный или цикл человеческой жизни). Это прекрасное дополнение к финальному Аркану. На карте «Башня» мы видели катастрофу мировоззрения *выстроенного*, а не *взращённого*. Здесь же перед нами открывается подлинный, растущий **живой мир**, не сложенный из мёртвых кирпичиков истины, но наполненный соками подлинной экзистенции. Здесь Дух и плоть сливаются в неразрывную цепь, а всяческая оппозиция прекращает работать. Дерево и Луна

закljučаются в единое яйцо Акаши — вечной эманации неизречённого божества, солярное сердце которого сокрыто от нас, но мы можем понять его мощь по тем процессам, которые оно инициирует вокруг. Это Солнце за пределами Солнца, которое «*есть "Я" помимо всего, что "Я" есть*».

Исчезновение антропоморфных фигур на ряде современных карт «Мир» можно считать значительным достижением, так как объективность третьего септенера безусловно будет выражена полнее тогда, когда всяческие неконструктивные проекции будут пресечены, и мы увидим себя как часть мира и растворимся в чистом созерцании этого единства.

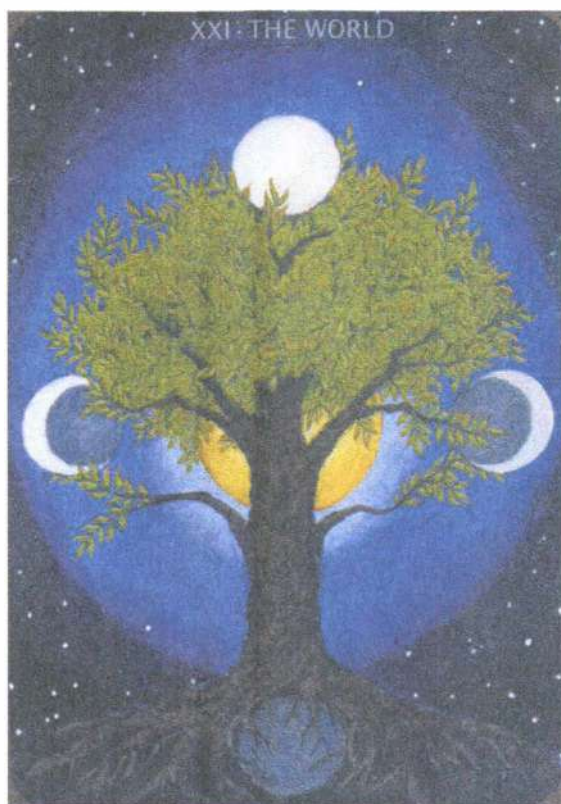


Рис. 161

¹ «И то, что вверху, аналогично тому, что внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи...».



Sola-Busca Tarot
(последнее десятилетие XV века)



Рис. 162



Рис. 163

В заключении обратимся к анализу карты «Мир» из «Таро средневековых рисовальщиков» Освальда Вирта (рис. 162). Здесь мы встречаем, казалось бы, привычное по марсельской традиции изображение: танцующую деву, окружённую четырьмя Керубим. Однако невзирая на «каноничность», эта карта имеет свои интересные решения не только по отношению ко всем предшествующим её версиям, но и по отношению к другим Старшим Арканам колоды Вирта. Если прошлые Арканы привлекали взгляд во многом за счёт наличия витиеватой окантовки, включающей в себя различные версии букв, заимствованные из древних языков, то здесь грань между окантовкой и изображением наконец-то полностью стирается, а символизм буквы *Tau* переносится на саму картинку. Место же обычного размещения букв — окантовка — фактически вытеснена основным изображением, и на ней не размещено ничего, кроме скупого орнамента. Внутреннее и внешнее на карте «Мир» пересекаются на уровне её оформления: сама композиция карты говорит о завершении, о печати, о чём-то финальном, окончательном.

В книге «Таро магов» Вирт писал: «*Аркану с номером XXI соответствует буква Tau, ибо именно она символизирует полное и совершенное Всё, к которому логически ведут семь тернеров и три септенера Таро. В своём простейшем начертании эта буква представляет собой вертикальный или наклонный крест*»¹. Именно такого рода наклонный равносторонний крест находим дважды в венке — под и над танцующей фигурой девушки. Таким образом крестообразная буква *Tau* (её финикийская версия) вплетается в лавровый венок, в то время как фигура девушки стоит в позе, напоминающей очертания древнефиникийской *Tau* (рис. 163), а голова быка повернута так, чтобы мы могли в ней узнать очертания латинской буквы *T*.

«Деление Таро на тернеры и септенеры придаёт Аркану с номером 21 значение высшего синтеза. Это число соответствует совокупности всего проявленного, то есть Миру, результату постоянной созидательной деятельности.

¹ Освальд Вирт Таро магов С. 192.

Реальность, которая создастся в ходе этой деятельности, не ограничивается тем, что способны воспринять наши органы чувств — инструменты, которые приспособлены для восприятия не подлинно реального Мира, а только этого жалкого подлунного мира, в неверном сумраке которого мы яростно сражаемся за существование. Мы видим лишь умирающее лицо сущего, которое застывает у нас на глазах в процессе очевидной и в то же время иллюзорной материализации. Мы ничего не знаем о живой сущности вещей, поэтому все наши понятия недостаточны»¹.

Как справедливо отмечает Вирт, данный Аркан является **синтезом** предшествующих септенеров и тернеров. Трижды финальную позицию в каждом из септенеров занимали карты «Колесничий», «Умеренность» и, наконец, «Мир», но лишь в последней из них происходит тотальное объединение, полная объективация всего внутреннего и интерсубъективного на уровне окончательной данности.

В своей версии Аркана Вирт отказывается как от символизма уробороса, так и от миндалевидного венка марсельских колод. *Mandorla* — символ Славы Господней в христианстве тут заменяется идеальной **окружностью**. Дева танцует не в уроборической петле времени, а в живом кольце победы (лавр), представленном в виде зелёной гирлянды из растений, скреплённых золотыми лентами: это закольцованная идея роста, живого продвижения вперёд — к бесконечности. Весьма оригинальным решением является и размещение двух жезлов в одной, левой руке танцовщицы, что может указывать на интуитивное, бессознательное (левая рука) действие этого Таинства.

«Девушка с магическими палочками символизирует то, что в геомантии называется Большой Удачей, и потому обещает нечто гораздо большее, чем незначительные и эфемерные успехи Малой Удачи, которой соответствует Аркан X. Колесо здесь — уже не круговорот индивидуальной жизни, которым управляет Сфинкс; оно совпадает с орбитой Мира, за пределами которого проявляется взаимодействие элементарных притяжений. Эти силы представлены каббалистическим кватернером»².

Кватернер тетраморфов Вирт наделяет цветовой символикой, которую весьма подробно объясняет самостоятельно: «В Аркане XXI представлен священный космогонический кватернер религиозной традиции. У Быка Святого Луки, символизирующего весеннюю Землю, чёрное туловище, но красные рога — указание на огненные энергии, содержащиеся в пассивной, на первый взгляд, материи. Рядом с этим грузным и терпеливым домашним животным, на котором пашут землю, изображён неистовый Лев Святого Марка, в чьей гриве сочетаются жёлтый и ярко-красный цвета ненасытного Огня, символом которого выступает этот хищник. С зодиакальным созвездием Льва связаны самые жаркие дни лета, зной, который иссушает комнатные растения,

¹ Освальд Вирт Таро магов С. 188.

² Освальд Вирт Таро магов С. 190.

но необходим для созревания злаков. По диагонали от земного Быка готовится расправить крылья Орел Святого Иоанна. Наружная сторона его крыльев, клюв и когти покрыты золотом, тогда как остальное тело окрашено в синий цвет, цвет Воздуха. Между Орлом и Быком, то есть между осенью и весной, располагается Ангел Святого Матфея, которому среди знаков зодиака соответствует противоположный Льву Водолей, а в Таро — Гений Умеренности (Аркан XIV). Ангел облачён в красное и окутан облаками, над которыми он простирает свои золотые крылья. Эти крылья возносят его в сферы чистой интеллектуальности, пропитывающей облагороженные пары, которые сгущаются вокруг него, ожидая возможности пролиться полезными для духа дождями»¹.



Так что же такое эта мистерия Вечности, разыгрывающаяся перед нами в последнем нумерованном Ключе Таро? Осознать её до конца, увы, не дано никому. Александр Кожев даже писал, что *вечность — это лишь отрицание времени, то есть его функция*. И, вероятно, для человека и его категорий восприятия это единственная форма приемлемого объяснения того, что выходит за пределы самих возможностей нашего мышления.

Но, с другой стороны, Карл Густав Юнг писал о том, что для нашего бессознательного нет смерти, что оно «видит» мир как бесконечный поток, в чём-то синонимичный Вечности. Перихоресис времён, их взаимопроникновение типично для наших снов. Так есть ли время для самого глубинного пласта нашего психического мира или этот уровень пребывает в Вечности? Если Юнг прав, то архетипическая мистерия посвящения Таро может оказаться тем самым путём в глубины себя, за пределы сознания, который ведёт за грань кругов времени во имя обретения связи с тем, что было, есть и будет, что существует от века и не сгинет во век.

В одной из самых длинных сказок Г.Х. Андерсена «Снежная королева» (1844), которая, как и септенер Таро сложена из семи рассказов, в финальной (седьмой) части автор живописует нам следующую картину-загадку. Снежная королева даёт Каю задание сложить из отдельных льдинок-букв слово «Вечность», и тогда «он станет себе господином и получит весь свет в придачу». Но как не старался Кай одним лишь разумом не получалось выстроить это слово. Оно всё время ускользало от него. И лишь визит Герды, поющей ему о Христе и цветущих розах, запускает скрытые от разума механизмы: ледяные кубики, повинующиеся силе любви, сами складываются в нужное слово и освобождают Кая от плена Снежной королевы.

Здесь перед нами предстаёт красивая метафора двух типов Вечности: Вечности выстроенной и Вечности выстраданной — Вечности как части процесса, а не как сложившейся умозрительной схемы. «Вечность» здесь

¹ Освальд Вирт Таро магов С. 190—191.

становится пороговым, лиминальным словом-маркёром, после которого человек переходит в новый статус. Часть его жизни завершается и начинается новая, несопоставимая с предшествующей частью. Это и есть Аркан «Мир» — виток спирали — завершение септенера рассказов Андерсена, как завершение Старшего Аркана Таро, во имя начала нового витка.

Каждый из нас постоянно пересекает аналогичный порог, когда что-то в нашей жизни накапливается до такой степени, что переходит в новое качество. Иногда это зримый рубеж, иногда — ускользающий от нашего взгляда. Но каждый раз пересекая этот рубеж (завершая что-то одно во имя чего-то другого) возвращение назад оказывается невозможным, так как то, что было до этого «уже свершилось». Впрочем, какое-либо разделение (на «до» и «после») в этом Аркане неуместно, так как здесь стоит говорить скорее о **континууме и о континуальности** в противоположность дискретности предшествующих Арканов: карта «Мир» объединяет их все, выворачивая в спираль, в танец Жизни, струящийся в нас, через нас и за пределами нас.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

Космос; Упорядоченный мир; Царство Божие; Целостность; Совершенство; Апофеоз; Полный успех; Достижение цели; Завершение работы; Среда, благоприятная для получения решающего результата: всё или ничего; Большая удача; Абсолютный успех; Поглощённость созерцанием; Крупная неудача; Огромное препятствие, всё — против вас; Распыление сил, Рассеянность; Непреодолимое внешнее препятствие.



АРКАН XXII (0)

ДУРАК, ШУТ, БЕЗУМЕЦ, КРОКОДИЛ,
ЛЮБОВЬ, ВИЛЫ, ДУХ ЭФИРА,
ИСКУПЛЕНИЕ, АТЕИСТ, АЛХИМИК.



◀ Аналог карты «Дурак/Шут» из «Таро животных» (*Jeu de tarot animalier belge*). Кроме «Дурака/Шута» и «Мага/Фокусника» (представленного в данной колоде пьяницей) остальной Старший Аркан выражен здесь исключительно через образы животных. Причём это не отдельно взятая колода, а целая карточная традиция: таких колод выпускалось достаточно большое количество. Интерес представляет то, что в этой системе функции нулевого и первого Арканов меняются местами. Нулевой Аркан — это факир, заклинатель животных, в то время как первый Аркан — это безрассудный пьяница, мало чем отличающийся в лучшую сторону от своих животных собратьев.



Листья запели,
яблоки пляшут, такт отбивая;
кружится роза,
свежего бриза роза живая.

Двинулись тучи,
рябью погнало воздух бездонный,
круг горизонта
вслед завертелся, как заведённый.

Нет горизонта;
кружатся маки, бриз обжигая;
девушка в пене
гребнем буруна взмыла, нагая.

Я исчезаю
Светом и пеной, телом без плоти;
мир — это ветер,
это лишь воздух на перелёте.

*Октавио Пас «Ветер»
в переводе А. Гелескула*

Разве ты не познал многих живущих, а?
И не как по ковру ходишь по правде ты?
О мой гений! Ступай же
В жизнь босой и про страх забудь!

Всё, что произойдёт, да не вредит тебе!
С радостью будь в ладу — или посмеет кто
Омрачить твоё сердце,
Попадаясь на твоём пути?

*Фридрих Гёльдерлин «Юродивый» (фрагмент)
в переводе В. Летучего*

...Поодаль хрустнет шаг, неведомый, ничей,
незримая рука соприкоснется с осью
Земли, и в тот же миг родится связь вещей,
пространство упразднив иль обесценив вовсе.

*Томас Венцлова «Как в облаке плывут...» (фрагмент)
в переводе В. Гандельсмана*

Ключевые слова:

- пустота
- отсутствие
- то, что, являясь ничем, движет всё
- возможность
- случайность
- то, что в мире обыденности кажется абсурдным, но не по причине своей никчёмности, а по причине выхода этого феномена далеко за пределы нашего профанного восприятия
- эзотерическая фигура *просветлённого*
- *felix culpa* (счастливая вина) — оплошность, приводящая к удаче
- нирвана
- нигилизм
- бесконечность
- неисчислимость
- то, что ускользает от любого определения и любой рациональной фиксации
- хаос
- неразбериха
- легкомысленность
- основные символы данного Аркана: нищий, бредущий со своей сумой, гонимый каким-либо зверем



Путь на Эц а'Хаим во французской традиции: путь *Шин* (между сфирот х'Од и Мальхут).

Путь на Эц а'Хаим в английской традиции: путь *Алеф* (между сфирот Кетер и Хокма).

Гематрия буквы *Шин*: 300

Гематрия буквы *Алеф*: 1

Астрологические и стихийные соответствия: Гуайта и Вирт — Цефей, Малая Медведица (пассивное влияние Луны); Папюс и Г.О.М. — без соответствий (есть косвенные свидетельства в пользу стихий Огня и Духа); Рудникова — Орион; английская школа — Воздух (стихия)

Параллели в психологии и науке о человеке:

- означающее «свобода» во всей его парадоксальности
- безответственность
- беспечность
- прорыв за пределы иллюзий
- нечто такое, что не поддаётся выражению в словах
- иррациональное начало
- абсурд
- безумие

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- сказки про Емелю, Ивана-Дурака и т.д.
- чистый лист (*tabula rasa*), отсутствие текста
- любые описки, опечатки в тексте
- Эразм Роттердамский (*Erasmus Roterodamus*) «Энкомий Мории, или Похвала Глупости» (1509)
- Фридрих Гёльдерлин (*Friedrich Hölderlin*) «Утром» (1790—1796)
- Пётр Павлович Ершов «Конёк-горбунок» (1830-е)
- Фёдор Михайлович Достоевский «Идиот» (1867—1869)
- Алистер Кроули «Книга Мудрости или Глупости в форме послания Великого Дикого Зверя 666 своему Сыну 777», известная также как «*Liber aleph vel CXI*» (1918)
- Стефан Грабинский (*Stefan Grabiński*)¹:
«По касательной» из книги «На взгорье роз» (1918)
«Ложные сигналы» из книги «Демон движения» (1919)
«Тень Бафомета» (1926)
- Умберто Эко (*Umberto Eco*): «Баудолино» (2000)

Параллели в трудах мыслителей:

- категория «реальное» в системе Жака Лакана
- «объект маленького а» в постлакановской философии Славоя Жижека
- «мессианическое» как категория философии Жака Деррида
- Причина, иницилирующая «событие» в философии Алена Бадью
- Вальтер Беньямин (*Walter Benjamin*) «"Идиот" Достоевского» (1917/1921)
- Джон Кейдж (*John Cage*): «Лекция о ничто» (1949/1959)
- Роже Кайуа (*Roger Caillois*) «Вглубь фантастического» (1965)
- Мишель Фуко (*Michel Foucault*):
«История безумия в классическую эпоху» (1961)
«Ненормальные» (1974—1975)
- Томас Метцингер (*Thomas Metzinger*):
«Быть никем. Теория субъективности и "Я-модели"» (2003)
«Эго туннель — наука о сознании и миф о самом себе» (2009)
- Татьяна Михайловна Горичева «О священном безумии» (2015)
- Бруно Латур «Где приземлиться?»² (2017)
- Сергей Аркадьевич Иванов «Блаженные похабы» (2019)

Параллели в живописи:

- пустой холст
- потерянные для истории картины, существующие только в описании или в виде их копий

¹ Все три нижеприведённых произведения автора (как и многие другие его сочинения) блистательно демонстрируют негативный аспект карты «Дурак/Шут».

² Прежде всего ситуация глобальной дестабилизации, описанная в начале данной работы.

- изображения шутов, скоморохов, безумцев, юродивых или нищих:
Луи Ленен (*Louis Le Nain*) «Посещение бабушки» (ок. 1645)
Питер Брейгель Младший (*Pieter Bruegel de Jonge*) «Слепые ведут слепых» (ок. 1600)
- изображение сцен драки:
Ян Минсе Моленар (*Jan Miense Molenaer*) «Драка» (XVII в.)
- «Фантастическая живопись» по Р. Кайуа — такая живопись, когда в процесс создания картины вмешивается случайность, преобразующая конечный результат в странный, причудливый и даже пугающий
- Джотто ди Бондоне (*Giotto di Bondone*) «Аллегория Глупости» (1306)
- Абрахам Блумарт (*Abraham Bloemaert*) «Пейзаж с Товией и Ангелом» (начало XVII в.)
- Якоб Йорданс (*Jacob Jordaens*):
«Бобовый король» (ок. 1638)
«Автопортрет в виде волынщика» (1644)
«Бобовый король» (1655)
- Диего Веласкес (*Diego Velázquez*):
«Менины» (1656)
«Шуты» — восемь портретных изображений шутов (XVII в.)
- Бартоломе Эстебан Мурильо (*Bartolomé Esteban Murillo*) «Мальчик с собакой» (1655—1660)
- Давид Тенирс Младший (*David Teniers*) «Пастух» (1650-е)
- Антуана Ватто (*Antoine Watteau*) «Савояр с сурком» (1716)
- Каспар Давид Фридрих (*Caspar David Friedrich*)
«Странник над морем тумана» (1817—1818)
«На парусном корабле» (1818—20)
- Франц Николаевич Рисс «Скоморохи в деревне» (1857)
- Ян Матейко (*Jan Matejko*) «Станчик» (1862)
- живопись Джона Кейджа (*John Cage*)
- живопись Джексона Поллока (*Jackson Pollock*)
- Роберт Раушенберг (*Robert Rauschenberg*) «Стёртый рисунок Де Кунинга» (1953) — артефакт представляет собой стёртый Раушенбергом карандашный рисунок Виллема де Кунинга

Параллели в скульптуре:

- римская статуя «Пастух» по греческим образцам III в.н.э., коллекция Эрмитажа
- Бертель Торвальдсен (*Bertel Thorvaldsen*) «Пастух» (1817—1826)
- Множество скульптурных изображений шутов и арлекинов в искусстве Ар-Деко (20-е—30-е годы XX века)
- Квинто Мартини (*Quinto Martini*) «Дождь» (1967)
- Аугусто Мурер (*Augusto Murer*) «Арлекин» (1979)
- «рванные скульптуры» Бруно Каталано (*Bruno Catalano*) — с 1990-х до наших дней (особенно известна скульптура «Ван Гог»)
- Люк Джеррам (*Luke Jerram*) «*Aeolus*» (2007—2009)

Параллели в художественной литературе, а также сакральных и эзотерических текстах:

- сказки про Емелю, Ивана-Дурака и т.д.
- чистый лист (*tabula rasa*), отсутствие текста
- любые описки, опечатки в тексте
- Эразм Роттердамский (*Erasmus Roterodamus*) «Энкомий Мории, или Похвала Глупости» (1509)
- Фридрих Гёльдерлин (*Friedrich Hölderlin*) «Утром» (1790—1796)
- Пётр Павлович Ершов «Конёк-горбунок» (1830-е)
- Фёдор Михайлович Достоевский «Идиот» (1867—1869)
- Алистер Кроули «Книга Мудрости или Глупости в форме послания Великого Дикого Зверя 666 своему Сыну 777», известная также как «*Liber aleph vel CXI*» (1918)
- Стефан Грабинский (*Stefan Grabiński*)¹:
 - «По касательной» из книги «На взгорье роз» (1918)
 - «Ложные сигналы» из книги «Демон движения» (1919)
 - «Тень Бафомета» (1926)
- Умберто Эко (*Umberto Eco*): «Баудолино» (2000)

Параллели в трудах мыслителей:

- категория «реальное» в системе Жака Лакана
- «объект маленького а» в постлакановской философии Славоя Жижека
- «мессианическое» как категория философии Жака Деррида
- Причина, иницирующая «событие» в философии Алена Бадью
- Вальтер Беньямин (*Walter Benjamin*) «"Идиот" Достоевского» (1917/1921)
- Джон Кейдж (*John Cage*): «Лекция о ничто» (1949/1959)
- Роже Кайюа (*Roger Caillois*) «Вглубь фантастического» (1965)
- Мишель Фуко (*Michel Foucault*):
 - «История безумия в классическую эпоху» (1961)
 - «Ненормальные» (1974—1975)
- Томас Метцингер (*Thomas Metzinger*):
 - «Быть никем. Теория субъективности и "Я-модели"» (2003)
 - «Эго туннель — наука о сознании и миф о самом себе» (2009)
- Татьяна Михайловна Горичева «О священном безумии» (2015)
- Бруно Латур «Где приземлиться?»² (2017)
- Сергей Аркадьевич Иванов «Блаженные похабы» (2019)

Параллели в живописи:

- пустой холст
- потерянные для истории картины, существующие только в описании или в виде их копий

¹ Все три нижеприведённых произведения автора (как и многие другие его сочинения) блистательно демонстрируют негативный аспект карты «Дурак/Шут».

² Прежде всего ситуация глобальной дестабилизации, описанная в начале данной работы.

- изображения шутов, скоморохов, безумцев, юродивых или нищих:
Луи Ленен (*Louis Le Nain*) «Посещение бабушки» (ок. 1645)
Питер Брейгель Младший (*Pieter Bruegel de Jonge*) «Слепые ведут слепых» (ок. 1600)
- изображение сцен драки:
Ян Минсе Моленар (*Jan Miense Molenaer*) «Драка» (XVII в.)
- «Фантастическая живопись» по Р. Кайуа — такая живопись, когда в процесс создания картины вмешивается случайность, преобразующая конечный результат в странный, причудливый и даже пугающий
- Джотто ди Бондоне (*Giotto di Bondone*) «Аллегория Глупости» (1306)
- Абрахам Блумарт (*Abraham Bloemaert*) «Пейзаж с Товией и Ангелом» (начало XVII в.)
- Якоб Йорданс (*Jacob Jordaens*):
«Бобовый король» (ок. 1638)
«Автопортрет в виде волынщика» (1644)
«Бобовый король» (1655)
- Диего Веласкес (*Diego Velázquez*):
«Менины» (1656)
«Шуты» — восемь портретных изображений шутов (XVII в.)
- Бартоломе Эстебан Мурильо (*Bartolomé Esteban Murillo*) «Мальчик с собакой» (1655—1660)
- Давид Тенирс Младший (*David Teniers*) «Пастух» (1650-е)
- Антуана Ватто (*Antoine Watteau*) «Савояр с сурком» (1716)
- Каспар Давид Фридрих (*Caspar David Friedrich*)
«Странник над морем тумана» (1817—1818)
«На парусном корабле» (1818—20)
- Франц Николаевич Рисс «Скоморохи в деревне» (1857)
- Ян Матейко (*Jan Matejko*) «Станчик» (1862)
- живопись Джона Кейджа (*John Cage*)
- живопись Джексона Поллока (*Jackson Pollock*)
- Роберт Раушенберг (*Robert Rauschenberg*) «Стёртый рисунок Де Кунинга» (1953) — артефакт представляет собой стёртый Раушенбергом карандашный рисунок Виллема де Кунинга

Параллели в скульптуре:

- римская статуя «Пастух» по греческим образцам III в.н.э., коллекция Эрмитажа
- Бертель Торвальдсен (*Bertel Thorvaldsen*) «Пастух» (1817—1826)
- Множество скульптурных изображений шутов и арлекинов в искусстве Ар-Деко (20-е—30-е годы XX века)
- Квинто Мартини (*Quinto Martini*) «Дождь» (1967)
- Аугусто Мурер (*Augusto Murer*) «Арлекин» (1979)
- «рванные скульптуры» Бруно Каталано (*Bruno Catalano*) — с 1990-х до наших дней (особенно известна скульптура «Ван Гог»)
- Люк Джеррам (*Luke Jerram*) «*Aeolus*» (2007—2009)

- Сергей Шаулис (*Sergii Shaulis*) «Человек без стержня» — серия скульптур (XXI в.)

Параллели в архитектуре и природных памятниках:

- неосуществлённые, «невозможные» проекты
- природные ландшафты, напоминающие рукотворные
- архитектура из фантастической литературы — здания, которые постоянно и непредсказуемо меняют свою форму, а также «здания-порталы» в другую реальность
- городские площади, от которых можно двигаться в любом направлении
- городские свалки
- трущобы и их обитатели
- временное (бараки) и мобильное жилище (дом на колёсах, палатка и т.д.)
- смотровая площадка *Chamonix Skywalk* (другое название «Шаг в пустоту») на вершине Эгюий ду Миди во французских Альпах (2013)
- Михаэль Янтцен (*Michael Jantzen*) — «ветряные» проекты: дом, мост, бассейн и т.д. (конец XX—начало XXI века)

Параллели в музыке:

- Иоханнес Окегем (*Johannes Ockeghem*) «Месса любого тона/*Missa cuiusvis toni*» (вторая половина XV века)
- В.А. Моцарт (приписывается) «Руководство, как при помощи двух игральные костей сочинять вальсы, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции»¹ (вторая половина XVIII века)
- Рихард Вагнер (*Richard Wagner*) «Парсифаль» (1882)
- Сергей Прокофьев «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915/1920)
- алеаторика как важная техника композиции в музыке XX века
- Джон Кейдж (*John Cage*):
«Музыка перемен» (1951)
«Воображаемый пейзаж № 4» (1951)
«4'33"» (1952)
- Концерт для фортепиано и оркестра (1957—1958)
- Арво Пярт (*Arvo Pärt*) «*Tabula rasa*» (1977)
- Луиджи Нono (*Luigi Nono*) «Фрагменты: Тишина — к Диотиме» (1979—1980)

Параллели в кинематографе:

- Роберто Росселлини (*Roberto Rossellini*) «Франциск, шут Божий» (1950)
- Винченцо Натали (*Vincenzo Natali*) «Пустота» (2003)
- Эмир Кустурица (*Эмир Кустурица*) «Жизнь как чудо» (2004)

¹ Не столько книга, сколько набор заготовок для музыкальных произведений, которые будут создаваться из случайных комбинаций посредством бросания игральные костей.

- Дэвид Линч (*David Lynch*) «Твин Пикс: третий сезон» (2017) — персонаж Дейл Купер, принимаемый за Даги Джонса
- Тодд Филлипс (*Todd Phillips*) «Джокер» (2019)
- Гальдер Гастелу-Уррутия (*Galder Gaztelu-Urrutia*) «Платформа» (2019)¹



Цитаты из классических работ по французской/русской школе Таро:

Григорий Мёбес (Г.О.М.). Описывая ситуацию, представленную на карте «Дурак/Шут», Мёбес отмечает следующее: «...он (Дурак) ведёт себя удивительно, неожиданно для зрителя. Можно сказать, что в его поведении есть элемент какого-то **чуда**, для демонстрации которого надо отречься от собственных ресурсов, пользуясь своим телом и инструментами, находящимися в его распоряжении, **противоположно** их прямому назначению»². Иногда, пусть и не на долго, нужно уметь забывать о пользе и цели, «...надо уметь закрыть глаза на несовершенство физического плана, ...уметь приохотить себя к жизни, увлекаясь её побрякушками ... (ведь) кто никогда сам не отдыхает от мудрости, тот ... не сумеет ориентироваться в жертвах, приносимых им ближнему; а ведь сказано: "люби ближнего, как самого себя". Это значит: "доставляй ближнему то, что ты самому себе доставляешь в минуты отдыха от Мудрости"»³.

Освальд Вирт: «Поскольку невыразимое от нас всегда ускользает... Дурак символизирует всё, что находится вне сферы познаваемого, бесконечность за пределами конечного, абсолютное за пределами относительного. Он не кто иной, как Апсу, бездонная пучина, прародитель богов, которого они спрятали за пределами этого Мира, когда захватили власть в свои руки...»⁴. Далее Вирт пишет о том, что Дурак — это «нематериальный субстрат всего материального. Это мнимое ничто, заполняющее изначальную пустоту, из которой появляется всё сущее... Бессмысленно уставившись в облака, он бредёт во власти своих импульсов, не задумываясь о том, куда лежит его путь»⁵.

Нина Рудникова. Рудникова отмечает, что в момент прорыва в пространство нулевого Аркана «... весь мир представляется нереальным, а своё собственное сознание лишь сном, в котором творятся сновидения»⁶. «Разница между духом и материей стирается, последний дуализм Бога и Мира, "Я" и "не-Я", исчезает. Сознание может добровольно утасать от полной неотожествлённости и отождествляться добровольно со всяким сознанием. Это — Свобода, где нет Закона, но есть Радость творческой игры»⁷.

¹ Прежде всего финал фильма — уход в темноту, за пределы любой иерархии.

² Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 422.

³ Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. С. 426.

⁴ О. Вирт. Таро магов. С. 194—195.

⁵ О. Вирт. Таро магов. С. 194-195.

⁶ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 324.

⁷ Н.П. Рудникова. Сакральный мистицизм Египта. С. 326.

Валентин Томберг: «Добрый шут... Одних этих слов достаточно, чтобы вспомнить бледную и тощую фигуру Дон Кихота Ламанчского — странствующего рыцаря, бывшего всеобщим посмешищем и заслужившего при жизни прозвища "*El Loco*" ("Дурачок"), но после смерти прозванного "*El Bueno*" ("Добрый"). О Дон Кихот, появившись на страницах романа Мигеля Сервантеса как литературный персонаж, ты обрёл самостоятельную жизнь, более яркую и реальную, нежели жизнь литературного героя! Ты будоражишь воображение целой вереницы поколений, временами даже возникая в видениях. По вечерам в засушливых и скалистых местах, когда удлиняются тени, не твой ли долговязый застывший силуэт с гротескно искаженным профилем, восседающий на изнурённой кляче, мерещится случайному взору? ... Дон Кихот Ламанчский *действует*. Ибо Сервантес вовсе не придумал его, а просто описал таким, каким тот явился ему в Кастилии на закате рыцарских времён. Дон Кихот существовал и действовал задолго до Сервантеса, как продолжает существовать и действовать в наши дни, много лет спустя после смерти автора книги. Он живёт — из века в век — жизнью *архетипа*, во все времена по-разному проявляясь во множестве людей. Сервантес изобразил его в виде странствующего рыцаря, а неизвестные художники средневековья представляют его в виде Шута Таро...»¹.

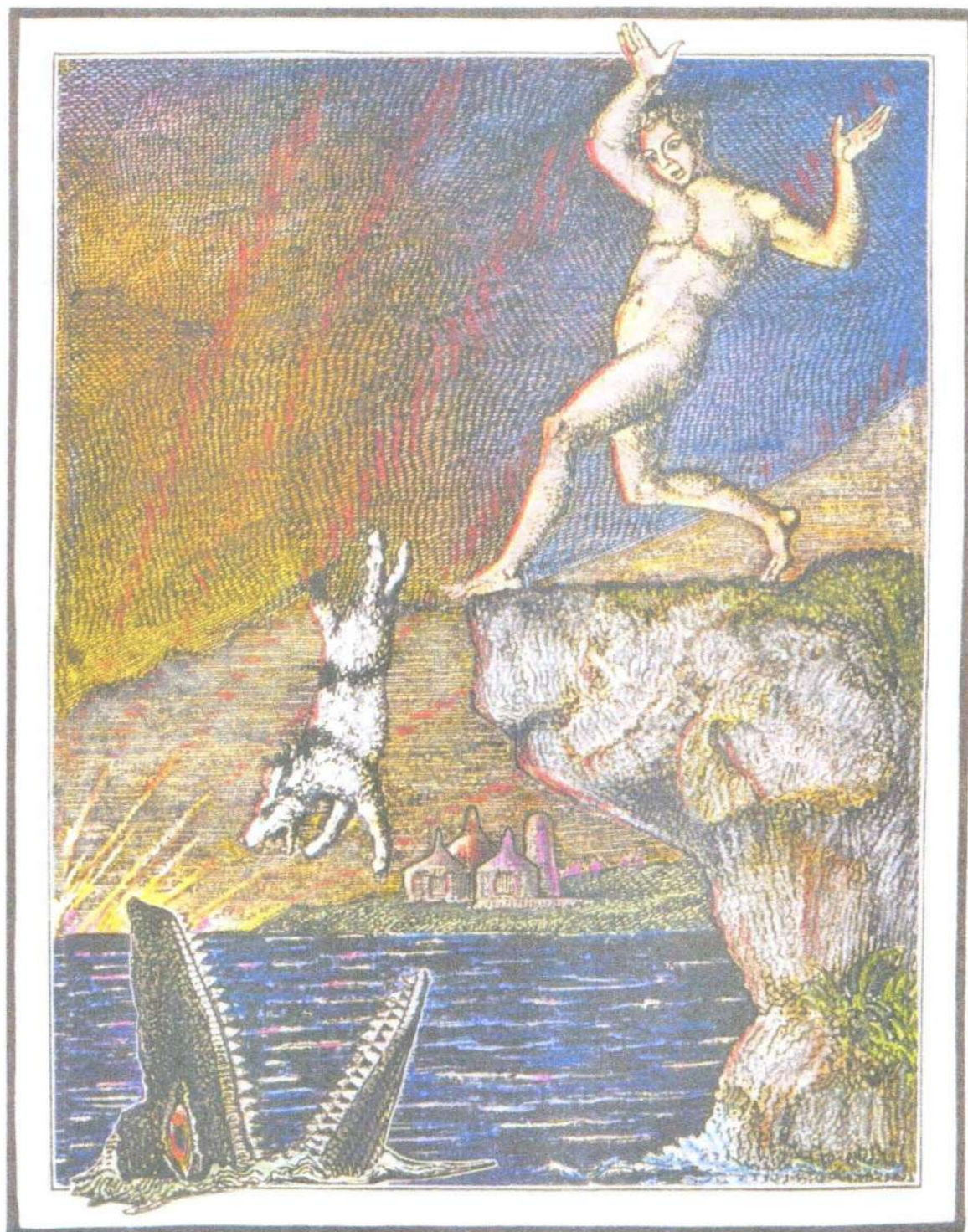


В противоположность целостности Аркана «Мир», «Дурак/Шут» всегда дискретен. Он вторгается в нашу обыденную реальность, нарушая её, запуская в ней процессы движения, но мы никогда не можем определить, что именно произошло, а можем лишь описывать последствия этого вторжения, причём зачастую используя только апофатическую форму высказывания (утверждая нечто через определение того, чем оно **не является**).

В отличие же от Аркана «Суд/Ангел» «Дурак/Шут» совершенно не обусловлен. Нулевой Аркан — это всегда либо ускользающее от нас настоящее, которое мы никак не можем «ухватить», либо тотальная неизвестность и неопределённость отдалённого будущего. Также его черты можно отыскать и в постоянно изменяющемся прошлом, которое трансформируется, стирается и снова воссоздаётся иллюзиями памяти... Всё, что мы знаем о себе и мире — это лишь крошечные осколки, плывущие в потоке бессмысленного и неопределённого бытия, которое и выражено в символах Таро фигурой «Дурака/Шута» беспечно бредущего вперёд, не замечая никаких препятствий и преград.

«Дурак/Шут», как и категория «*реальное*» в философской системе Жака Лакана всегда находится «не на своём месте», а точнее у него вовсе нет «места», так как само понятие «места» для него является совершенно неприемлемым. «Дурак/Шут» одновременно везде и нигде. Он потенциально присутствует в каждой нашей фразе, каждом действии. Это высшая форма Другого, в качестве Отсутствия. Это уже не фигура Большого

¹ В.А. Томберг. Медитации на Таро. С. 525—526.



William Blake Tarot of the Creative Imagination



Рис. 164

Другого, представленная Богом или Дьяволом, но дыра на месте «умершего Бога», зияющая подобно бездне в нашей современной культуре.

«Дурак/Шут» — это скрытая тревога относительно того, что вторжение неизвестного фактора может нарушить череду привычной последовательности и в один прекрасный миг, к примеру, подбросив ключи вверх, они не упадут снова вам в руку, а так и останутся висеть в пустоте, подъём по лестнице будет приводить вас всё к более и более низким этажам, или же вы будете спокойно ходить по воде, но тонуть на асфальтированной дороге. Каждая ваша фраза будет пониматься окружающими, как нечто прямо противоположное. Когда вы не будете желать никакого действия, ваше тело будет осуществлять движение, в то время как усилия воли, направленные на движение, будут вызывать лишь стагнацию и полное бездействие.

Подобные эффекты можно получить и при столкновении с аннигиляцией Аркана «Умеренность» или при ужасе от контакта с инобытием Аркана «Дьявол». Можно почувствовать нечто подобное и в галлюцинациях Аркана «Луна», но всё это окажется лишь эффектами той непознаваемой причины, которая лежит за их пределами. Если бы мы были готовы определить эту причину волей Бога — мы бы могли её принять, даже если подобно гностикам, для этого нам пришлось бы считать демиурга «злым божеством», препятствующим нашему духовному становлению и намеренно вредящему нам. Но ужас, производимый Арканом «Дурак/Шут» зиждется на том, что его НЕТ. Это, если угодно, «отсутствующая причина», которая тем не менее смещает результат наших действий относительно наших ожиданий. Это то, что не поддаётся вербальному описанию.

Однако, прежде чем стать воплощением столь сложных идей, которые мы можем помыслить из XXI века, этот Аркан прошёл долгую историческую эволюцию. Он был и отбросом, и божественным духом свободы, и бездумным нигилистом... Но для того, чтобы во всём этом разобраться, лучше не поддаваться на провокации «Дурака/Шута» и изложить его историю последовательно от самых ранних карт до современных нам новаций.

Исторические типажи Аркана «Дурак/Шут»

Наиболее примечательной из ранних версий этой карты мне представляется Аркан «Дурак/Шут» из феррарской колоды пятнадцатого века, известной под названием *Ercole d'Este*. Она демонстрирует наиболее удалённый от нас по времени уровень графического претворения нулевого Триумфа Таро. На рисунке (рис. 164) мы видим полуобнажённого сумасшедшего. Дурак имеет все необходимые атрибуты шута: мешочек

с горохом, выступающий в роли погремушки на его палке, ослиннухий головной убор, а также флажок — натянутую ветром ткань, наподобие маленького паруса. Все эти детали были наделены символическим смыслом, очевидным для человека эпохи Ренессанса.

Гремящий горошинами мешочек, сотрясаемый шутком, символизировал пустоту и глупость его владельца. Горох в полой коробочке — это то, что производит лишь шум, но никогда ничего не создает, не порождает конструктивных действий или изменений, как и его хозяин, лишь дурачащийся днями напролёт, но не осуществляющий никакой практически полезной работы.

Ослиные уши головного убора означали безрассудную доверчивость персонажа, а «рог единорога» приравнивал его к представителям иного, сказочного мира — тем, кто находится за пределами нашей реальности (реальности целей и трудов, ведущих к этим целям).

Небольшая парусина на палке дурака сигнализировала об отсутствии у него каких-либо намерений. Он движется туда, куда «дует ветер», он не имеет своей воли и каких-то целей, кроме сиюминутных желаний, источником которых являются случайные внешние или столь же неконтролируемые внутренние процессы.

Интересный факт: в ранних колодах дурак очень часто изображался непропорционально большим в сравнении с играющими рядом детьми. Это подчеркивало его иномирность и стоящую за ним силу инобытия, хаоса, стихийности. Он не обычный человек. Он нечто такое, что ставит каждого из нас в тупик, заставляет задуматься над тем, что раньше нас не касалось.

В колоде *Ercole d'Este* иномирность фигуры дурака усилена через солярный символизм. Дурак стоит в полужеркальной версии позы, которая в эпоху Ордена «Золотая Заря» будет именоваться «Исида скорбящая» — то есть своей фигурой он очерчивает солярную свастику (рис. 165), с той лишь разницей, что его руки маркируют движение противосолонь. Карта словно говорит нам, что дурак — это **нечто привычное, следующее в непривычном направлении**. Он есть непредсказуемый поворот событий, вторгающихся в нашу жизнь, сила, понять и описать которую мы не в состоянии. Он — Свастика-Солнце, взошедшее на Западе и идущее на Восток (вопреки любой логике или закономерностям мироздания).

Надеюсь, читателю и так понятно, что образ свастики на карте, созданной в XV столетии, никак не мог иметь параллелей с символикой национал-социализма, и здесь данный знак обозначает **коловрат** — движение мировых сил, которое у людей тех времён никак не удавалось свести к какой-то иной причине, кроме действия в них свободной от ограничений воли Господней. И для этой воли нет ничего невозможного: по слову Господнему Солнце могло как остановить свой бег, так и



Рис. 165

устремиться вспять (что языком метафоры и высказано через фигуру шута на аллегорической картинке нулевого Триумфа).

Таким образом, перед нами уже не просто чудаковатый нищий, но непостижимый Бог, срывающий все запреты и установления, нарушающий привычный уклад вещей. Если помыслить эту карту так, то окажется неудивительным, что инициация через Аркан «Дурак/Шут» проходит у трёх подростков через контакт с половыми органами сверхчеловеческого дурака. Ведь он — животворящий фаллос, низвергающий моральные запреты и вторгающийся туда, где его менее всего ждут. Этот тайный, сокрытый иномирный агент бессмысленного пространства, вторгающийся в наш мир как мистериальный эксгибиционист (и исходя из картинки, возможно, даже педофил) — тот, кто является вне закона по определению. Тот, кого закон общества пытается вынести за скобки мирно и стабильного существующей системы, но всякий раз, когда кажется, что он исчезает, на самом деле он вновь готовит свой сюрприз. Впрочем, не стоит понимать аллегорическую картинку буквально, как изображение растления малолетних сумасшедшим взрослым. Художник скорее пытался изобразить инициацию в жизнь, с её абсурдом и несводимостью к математическим формулам, долгосрочным стратегиям, чем нечто пошлое и приземлённое. Это аллегория случайности (шут), вторгающейся в мир школьных правил (дети).

В окружающей нас реальности постоянно происходит столько ситуаций, на которые реагировать по схеме, которой нас учили дома, в школе, в университетах просто невозможно. И каждый раз, сталкиваясь с такой ситуацией, мы обретаем ещё одно посвящение — иногда дорогой ценой, а иногда, напротив, по счастливой случайности выходим «сухими из воды» с приобретённым ценным опытом. И с каждым разом мы всё более и более осознаём, что вторгающаяся в традиционный порядок вещей сила хаоса нам не пригрезилась, а действительно существует и может вернуться в любой момент. Мы научаемся тому, что нельзя не принимать её во внимание и нельзя её недооценивать. Хаотическая мощь, вторгающаяся в наше бытие, учит нас самому главному — тому, что контролировать всё невозможно.

Когда человек пытается подчинить свою жизнь каким-то внешним правилам, на первый взгляд может показаться, что он очень разумный и волевой. Что такой подход имеет колоссальную ценность для рационального управления и организации бытия, но в действительности всё оказывается намного сложнее. У кого-то «тайм менеджмент» работает идеально, «как часы», а у кого-то на такой распорядок уходит весь психоэмоциональный ресурс и, как результат, такой человек постоянно совершает ошибки. Кто-то всё время сталкивается с непредвиденными форс-мажорами и деморализующими чрезвычайными происшествиями, а кто-то с неожиданным везением...

Коварство «Дурака/Шута» в том, что он не является чистой силой хаоса, вторгающегося в любую систему и разрушающего её. Если бы это было так, то у этого Аркана была бы закономерность, а у него её нет. Кто-то может прекрасно прожить свой век, подчинив жизнь

строгим правилам и никогда не столкнуться с сокрушительной силой случайности, а кто-то по воле изменчивой судьбы может переходить из одного статуса в другой, менять контекст, мировоззрение, круг общения едва ли не ежемесячно. Но чаще всего этот Аркан вторгается хоть и абсолютно непредсказуемо, но всё же достаточно часто и всегда с крайне амбивалентными последствиями.

После контакта с шутками «Дурака/Шута» мы не знаем, принёс ли он нам благо или худо: чаще всего он сулит и то и другое в равной степени. Он вызывает трепет и страх новизны, но в то же самое время дарует освобождение от оков предсказуемой реальности. У него можно научиться легкому отношению к жизни, основанной на случайности. Можно научиться «отпускать» себя и своё ремесло, свою жизнь, своё искусство на волю жизненного потока и его обстоятельств.

Я, как человек искусства, готов признать, что только та музыка или драма, которая поддаётся широкому спектру исполнительских интерпретаций, способна продержаться в репертуаре столетия; только та живопись, которая для нас сегодня может значить что-то настолько же ценное, насколько она значила для человека эпохи Ренессанс (даже если в XV—XVI вв. она несла в себе совершенно иные концепты, чем сейчас) может вдохновлять многие поколения благодарных зрителей и т.д. Так же происходит и с самой жизнью: она может быть не бессмысленной лишь в том случае, если в ней имеет место **импровизация, случайность, пространство для манёвра**, когда воля поддаться зову неведомого, устремляется «вслед за ветром», когда мы умеем отпустить свои страхи, преграды, границы во имя трепещущей силы Святого Духа или хаоса (*как ни назвать его, всё же пред вечностью он безымянен*).

У каждого из нас есть множество шор, оков, ограничений, и как мало мы видим возможностей, которые нам доступны в отсутствующей пустоте нашей схемы мироздания. Наша беда — это **отсутствие отсутствия** в окружающем нас мире, в том, как мы его видим и понимаем. Это сковывает нас и мешает раскрыться, обрести себя, уйти в путь, у которого нет иной цели, кроме самого пути к запредельному — уникального, неповторимого пути, который и есть наша реализация в мире. Посвящение «Дурака/Шута» — это посвящение отречения от практического разума, в пользу *разума, за пределами разума*.

Дурак повинует своей природе и идёт к своему счастью или своей гибели. Он свободен в том смысле, что не привязан ни к какой конкретной ситуации. Сегодня он *Иван-дурак*, а завтра он уже женится на царевне. Или, напротив, сегодня он властитель мира, как Навуходоносор, а завтра он ревёт как бык и ест траву в безумии своём... И это совершенно не то же самое, что циклические взлёты и падения Аркана «Колесо Фортуны». В нулевом Аркане имеет место скорее тотальная незакреплённость статуса как такового, и именно здесь лежит основа основ всей магической и мантической духовной работы.

«Дурак/Шут» — хозяин магии и мантики. Если «Маг/Фокусник» был «держателем колоды Таро», то «Дурака/Шута» можно назвать

самой колодой, её духом и её ядром. Никак не связанные с нашей жизнью картинки Таро, выпадающие в бесконтрольном порядке, устанавливают новые связи в нашем бытии и реализуются там, где, казалось бы, ничего ждать не стоит. Описать это в научных терминах с исчерпывающей ясностью невозможно. Всегда попадают случаи, выходящие за пределы отработанных схем. В любой практике дивинации безраздельно доминирует именно «Дурак/Шут» — чистая сила **бессмысленного пространства**, с которой мы уже опосредованно соприкасались в некоторых Арканах колоды, но которая не может быть корректно описана без обращения к её сердцевине — нулевой карте Таро.

Неслучайно и то, что многие прорицатели, прежде чем делать предсказание, вытягивают всего одну карту. И если это карта «Дурак/Шут» — они отказываются на этот раз от дивинации, так как карта, согласно их мнению, означает **ситуацию, неподконтрольную толкователю**. Но «Дурак/Шут» — не только владыка прорицаний, но и сердцевина изменительных магических практик. Говоря это, я имею в виду, совершенно не то, что сейчас модно называть *магией хаоса*.

Магия хаоса имеет весьма опосредованное отношение к Триумфу «Дурак/Шут» (в его высоком смысле). Сила, которая проявляет себя в данной карте, способна изменять миры, хотя мощь её кроется как раз в **отсутствии чего бы то ни было**. Её величайшим козырем является **неуязвимость** перед угрозой, обозначенной на картах Таро то крокодилом, то хищным зверем (тигром, собакой, рысью), то обрывом. Ничто не может навредить Дураку Таро, так как его нет. Нельзя сокрушить то, чего не существует. То, что не существует, будет несуществующим вечно.

Это вечно отсутствующее начало является сердцем любой магической практики. Причём, когда я говорю о магической практике, не нужно думать, что я подразумеваю фокусы или какие-то психологические изменения галлюцинаторного толка, смещения ракурса восприятия, эффект плацебо и т.д. «Дурак/Шут» — это источник истинной мистериальной магии, как изменения реальности и её законов.

«Как же это происходит?» — спросите вы. «Как мир может меняться сам по себе и как мы можем в это поверить, если будем стоять на научных основаниях?». Попробую это описать. Арканы Таро представляют собой иносказательное выражение сбалансированных архетипических сил известного нам мира. Каждая из этих сил включает в себя столько же «положительных» элементов, сколько и «отрицательных» (чтобы под этим не подразумевалось). Все эти силы (Арканы) строго уравновешены, кроме одного — «Дурака/Шута» — так как он вообще не поддаётся каким-то структурным определениям и соответственно само противопоставление уравновешенный/неуравновешенный ему глубоко чуждо (что, впрочем, в условиях упрощения его значения позволяет отнести нулевой Аркан скорее неуравновешенной силе).

А теперь вообразим себе любое магическое влияние как обычное действие, просто для которого сейчас пока не находится рационального научного объяснения или даже такое действие, которое никогда (даже в

отдалённом будущем) не сможет быть определено нашим человеческим разумом (у которого, с очевидностью, есть масса ограничений).

Вопрос: где проще произвести сильное изменение, **в системе**, в которой всё строго упорядоченно и выверенно (в которой каждый элемент занимает отведённое ему место и не может занять никакое иное) или же **в хаотическом образовании**, в котором всё нестабильно, не сбалансировано и не имеет раз и навсегда закреплённых границ? Кажется, логичным выбрать второе, но есть одно «но».

Работая с энергиями Аркана «Дурак/Шут», теург-маг вступает на путь **отказа от фиксированного результата**. Он избирает лишь направление своей работы. Успешное проведение ритуала должно инициировать движение ситуации в нужном направлении. Но когда цепь событий доходит до нужной магу точки, события не остановятся на ней, а продолжат своё движение далее. Если маг захочет направить ситуацию вновь в это же самое место, ему придётся вновь приложить определённые усилия. Вновь провести соответствующую поставленной задаче практику. И снова приближаясь к искомой точке, дойдя до требуемого результата, цепь ситуационных событий через какое-то время покинет этот пункт и пойдёт далее, так как в мире «Дурака/Шута» всё изменяется, всё движется, всё нестабильно. Стабильность — это иллюзия, которая существует исключительно у нас «в голове», в привычках, в памяти, в способе нашего виденья мира. Нужно успеть использовать ту точку, когда наше желание совпало с запущенной нами цепью событий, но тщетно тешить себя надеждой на то, что такое мгновение будет длиться вечно. Мир — не мёртвая схема, а магия, основанная на трансформативной мощи нулевого Триумфа, не поддаётся консервации.

Мир текуч, и мы изменяемся вместе с ним. Мы даже не замечаем, что каждый день становимся немного другими. Ведь даже вещь, которую мы приобрели с самого момента её создания, начинает разрушаться или трансформироваться каким-то иным способом: в цвете, по своим характеристикам, по тому, какую роль она выполняла, выполняет и будет выполнять в окружающем её контексте и для её владельца (какие она будет вызывать эмоции, как будет использоваться, как запомнится и т.д.).

Мудрость Аркана «Дурак/Шут» в том, что он посвящает своих адептов в **мистерию тотального метаморфизма**, в мистирию вечных изменений, вечной молодости и вечных блужданий. Мы и все наши знания, вещи, друзья и враги постоянно, ежечасно находимся в этом метаморфическом пути. В том самом пути, на котором изображались шуты сотен колод Таро. Здесь всё подвижно, непредсказуемо и ничего не имеет абсолютной ценности, кроме одного — уникального пути, который за нас никто не сможет пройти, и никто нас его не сможет лишить.

Наш путь будет уникальным в любом случае, но в нашей власти сделать его более (или менее) захватывающим. Мы даже можем постараться свести уникальность нашей жизни к её минимуму, если будем бороться против своих интенций, против того, к чему нас тянет наше внутреннее духовное ядро и вторгающиеся извне события, синхронии, знаки. Но



Рис. 166

отстаивание своей системы бытия перед силой случайности не сумеет сдержать вторгающуюся мощь энергий «Дурака/Шута». Первая же конфронтация с его потоком разрушит любые наши преграды. Так что вопрос здесь скорее о нашем волевом участии в его принятии или не принятии, чем о том можно или нельзя ему противостоять.

То, что мы зовём нашими принципами, моралью и разумностью рушится, когда приходит хаотическое безумие истинного господина нулевой карты — Диониса — владыки стихийного потока. Эта идея прекрасно реализована в так называемом «Таро Карла Безумного»¹, где на картинке перед нами предстаёт более драматичная сценка, чем в колоде, рассмотренной ранее. Особенно вдохновляет то, что в этой колоде очень большой процент хорошо сохранившихся карт. А то, что в «Таро Карла Безумного» сохранился нулевой Аркан — это вообще просто подарок судьбы, так как до нашего времени дошло очень мало таротических карт «Дурак/Шут» не только XV века, но даже XVI — первой половины XVII веков. По иронии судьбы, карта **случайности** случайно пропадала, стиралась, разрушалась, не оставляя от себя и следа, как и положено

символической картинке, которая притязает на отражение НИЧТО.

Рассмотрим изображение из «Таро Карла Безумного» (рис. 166). На карте мы видим гигантскую фигуру дурака, настолько большую, что все прочие взрослые человеческие существа не дотягиваются даже до его пояса. Эта гигантская фигура олицетворяет собой хтоническую силу, божественное безумие, экстаз поэтического вторжения инобытия в прозу человеческих будней. Дурак шумит бубенцами, он показывает нам свою ужасающую улыбку, которая в одинаковой степени может вызвать как смех, так и страх. Четыре человеческие фигуры внизу карты пытаются прогнать дурака — персонификацию случайности, иррациональности или непредсказуемых желаний божеств.

Один из людей собрал камни и кидает ими в отверженного, другой пытается удержать дурака за ногу, чтобы единомышленникам было проще ранить врага камнями. Люди с левой стороны карты также реагируют на шута не самым приветливым образом. Один из них подбирает с земли камни, дабы попытаться забить его или хотя бы изгнать из своего города, другой же в ужасе отшатывается от гигантской фигуры безумца. Но дурак (как подлинное НИЧТО) никак не реагирует на угрозы и нападения — его сила в слабости его рассудка, и его не присутствии в этом мире. «Царство моё не от мира сего» (Евангелие от Иоанна 18:36).

¹ Колода «Таро Карла Безумного» относится к феррарским картам ручной работы периода кватроченто и является одной из жемчужин ранних Триумфов.

Дурак вселяет ужас в своих врагов, так как превосходит их, потому что за ним стоит витальная сила как таковая — не имеющая ни смысла, ни ценностей, ни каких-то умозрительных ограничений. Он, как и всё живое просто **есть** (что равносильно тому, что его **нет**). И если его убить, он никуда не исчезнет, но останется и будет существовать в новом качестве. Убив персонификацию дурака, нельзя убить само **бессмысленное начало**, так как все самые высокие смыслы, все наши стремления и помыслы — лишь декорации, которые скрывают от нас бездну безумия: бессмысленность нашего бытия, а также неумолимость времени, влекущего нас к столь же абсурдной, как и жизнь, смерти.

Но дурак не боится ничего из вышеперечисленного, потому что для него жизнь, смерть, время — это человекообразные концепции, которые он в принципе не может воспринять, находясь за порогом «человеческого, слишком человеческого». Мы используем такие понятия, как «жизнь», «смысл», «цель» для того, чтобы описать живую и трепещущую экзистенцию бытия, тот поток, в котором мы находимся. Но дурак, как всем известный кот Шрёдингера, не жив и не мёртв, он не желает чего-то конкретного, но движим чистым неконкретизированным желанием, он не чувствует боли, так как всё вокруг для него лишь «желанный мир», поток, с которым он един и от которого он не планирует себя отделять, так как не способен думать...

В отличие от феррарских Триумфов, миланская колода *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* предлагает нам более мрачную и реалистичную фигуру (рис. 167). По своему образному и смысловому ряду такой дурак почти тождественен «Аллегии глупости» Джотто ди Бондоне, созданной немногим более чем за сто лет до первых колод Таро (рис. 168).

Перед нами предстаёт одинокая фигура безумца. Его глаза — «чёрные дыры», словно поглощают весь окружающий мир. Он видит лишь пустоту перед собой. Дурак выбивается из ренессансных представлений о красоте человеческого тела: под его подбородком свисает уродливый зоб. Он инаковый, не такой, каким положено быть герою Триумфа. Возраст персонажа неопределим — безумец как будто находится за пределами человекообразного времени. Изображение повреждено, но тем не менее есть основания утверждать, что, как и в Таро *Ercole d'Este*, перед нами дурак-эксгибиционист (левой рукой он отводит свои одежды,



Рис. 167



Рис. 168

обнажая эрегированный фаллос, черты которого несмотря на затёртость карты всё же можно различить). Дурак касается своего фаллоса рукой, что может намекать на мастурбацию, на протяжении столетий тесно связанную с безумием в европейской этике и медицине.

Таким образом, перед нами типическая фигура сумасшедшего, которую подробно описывал Мишель Фуко в своих работах о безумии и подавлении инаковости в Европе эпох Ренессанса и Нового времени. За эти века менялись технологии, быт, облик городов, но для сумасшедших время кажется остановившимся. Ведь безумцев, как нечто среднее между человеком и животным, в схожих выражениях описывали как древние авторы, так и современные психиатры.

Да, осмысление отклонений рассудка изменяется под действием контекста и времени. Да, меняется речь психически больных в зависимости от эпохи, в которую они живут. Но есть нечто общее, единое и ужасающее в ядре безумия: для социума это ужас созерцать существо, похожее на человека, но по разуму уже не являющееся им. Возможно этот ужас и есть нить, которая позволяет нам прочувствовать данный Аркан так, как, вероятно, его могли воспринимать и люди эпохи Ренессанса.

Сейчас мы стали больше знать о безумии. Мы создали условия для содержания больных и разработали множество препаратов для подавления их агрессии и их галлюцинаций, но эндогенный прорыв психотических содержаний, пожирающий личность изнутри, по-прежнему пугает нас своей стихийной силой и невероятностью, невозможность врывающегося словно из иного мира НИЧТО.

Однако самое страшное и противоречивое в этом образе то, что он сохраняет в себе черты не просто человека, но высшего человека, святого или даже такого богочеловека, к примеру, как Геракл/Геркулес. Ведь и

на фреске Джотто, и на карте «Дурак/Шут» *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* мы видим мужчину с палицей, возможно, намекающую на популярнейший античный и ренессансный типаж — Геракл Победитель (рис. 169)¹.

Но если Геракл запечатлён художником в момент подвига, то дурак не сокрушает никакого реального противника. Подобно другому известнейшему дураку всех времён — Дон Кихоту — карточный безумец готов наброситься с палкой на любого, принимая его за фурий или монстров Ада. Его физическое тело не столь крепко, чтобы владеть такого рода мощной палицей. Он воображает себя не тем, кто он есть. Это инфляция Эго. Или даже полная потеря восприятия окружающего мира.



Рис. 169

¹ Антонио дель Поллайоло «Геракл и гидра» (ок. 1475).

Геракл был одним из редких людей, кто, согласно античным мифам, стал богом после земной кончины. В фигуре дурака из колоды *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* мы тоже видим бога — бога хаоса, безумия, отчаянья и чего-то запредельного, лежащего по ту сторону добра и зла. Он словно персонифицированная тень того священного ужаса, который так красноречиво описывал Г.Ф. Лавкрафт в наиболее вдохновенных своих рассказах. Но, возможно, эта палка в руках дурака означает и нечто иное, нечто противоположное силе Геркулеса.

В одной из ранних итальянских опер — «Орфее» Луиджи Росси (1647) — в сцене безумия влюблённого юноши (Аристейя) есть такой текст (который произносят знакомые Аристейя): «*Против твоего безумия нужна палка*». Таким образом палка сопрягалась с дураком по принципу «вышибания дури из головы сумасшедшего». Дурак виделся нашим предкам как тот, кто заблуждается относительно реальности, а значит крепкий удар реальной палки способен вернуть его к цепочке осознания причин и следствий. Но в отличие от оперы Росси, как у Джотто, так и в колоде Таро *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* именно сам дурак обладает палкой-палицей в виде оружия. На этих картинках именно он — дурак — пришёл, чтобы «выбить дурь» из окружающего его рационального мира. Символизм фигуры безумца, противопоставленного «нормальным людям», неожиданным образом совершает инверсию, и безумным становится весь мир, а лекарством от сумасшествия мира выступает палка «Дурака/Шута».

Однако и на этом сложные смысловые нити, образующие узел противоречий Аркана «Дурак/Шут», не исчерпываются. Остаётся ещё один важный знак — перья на его голове. С одной стороны, это привычный атрибут аллегории глупости, но с другой стороны, перья, образующие нимб на голове дурака, не могут не намекать и на его причастность к иному миру — миру ангелов или птиц. Я был бы готов сказать, что этот персонаж в одинаковой мере близок и к св. Франциску Ассизскому и к Папагено из знаменитой моцартовской оперы «Волшебная флейта» (1791), но в эпоху создания Таро Висконти Сфорца (вторая половина пятнадцатого века) не существовало не только В.А. Моцарта, но даже самого жанра оперы... Однако глубинная связь между этими персонажами (моцартовским Папагено и таротическим дураком) всё же есть — связь архетипическая, для которой не существует временных границ. Впрочем, есть у этого дурака и другая параллель — библейская. В «Книге Даниила» безумие описано как превращение человека не то в зверя, не то в птицу: сумасшедший Навуходоносор «ел траву, как вол» и «волосы у него выросли как у льва, и ногти у него — как у птицы» (Даниил 4:30).

В восемнадцатом веке, после трактатов Ж.Ж. Руссо, культ доброго дикаря проникнет во многие произведения искусства, но и в Древнем мире, и в Средние века люди верили в существ, которые могли быть ближе к природе и даже к богам/Богу, чем они сами: в псоглавых людей, живущих в неведомых странах или в иных гибридах, находящихся где-то между диким животным



Персонаж Папагено из оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта»

миром и миром человека. Своим фантастическим обликом они размыкали цепь привычной реальности и позволяли божественному свету проходить в эту щель. Миф, сказка, мистерия нужны не для того, чтобы «сбежать от реальности», а для того, чтобы добавить ей измерение глубины, постоянно утрачиваемое социумом, лишённым мифологического сознания.

Рассмотренный в таком контексте «Дурак/Шут» из *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza* может предстать перед нами как **портал** между нашим миром и миром легенды, прорывом невозможного в обыденную реальность. Безусловно, в такой ипостаси нулевой Аркан смыкается с Арканом «Дьявол», но там мы встречались с *теневым инобытием*, с тем, что всегда присутствует в мире, но не вмещается в наше восприятие мира, однако другой человек в какой-то мере может заметить окружающих нас «внутренних дьяволов». В случае же с Арканом «Дурак/Шут» мы имеем дело с принципиальным **выпадением**, нехваткой, пустотой, создающей движение там, где ему, казалось бы, нет места. «Дьявол» был лишь движителем, колесами и шасси, в то время как двигателем этого причудливого транспортного средства всегда является «Дурак/Шут» — тот, кто размыкает полноту и впускает в неё пустоту, создавая саму возможность для движения.

«Мир» — это Аркан Полноты, нулевая же карта Таро — это территория Пустоты: пространство более древнее, чем само мироздание. Согласно каббалистическим представлениям, чтобы сотворить универсум Богу, пришлось сначала создать пустое пространство и лишь затем в этой пустоте созидать всё видимое и невидимое. Если следовать этому мифу до конца, то можно понять, насколько мощной силой потенциальности обладает Пустота, в противоположность статике Полноты. И тот священный ужас, который охватывает нас при столкновении с безумием — возможно, это «воспоминание» о первичной Пустоте. Это «воспоминание» словно говорит о том, что мир, лежащий в жерле Пустоты, случаен и что его начало и конец находятся в пугающем человеческое естество Небытии...



Из колод Таро ручной работы, которые были созданы в пятнадцатом столетии, сохранилось всего три выше рассмотренные версии Аркана «Дурак/Шут», но это не значит, что в эпоху кватроченто в карточных образах мы более не встретим фигуры дурака или шута. Просто для того, чтобы рассмотреть их типажи, которые бытовали в пятнадцатом столетии, нам придётся обратиться к параллельным символическим системам — играм *Hofamterspiel* и *Tarocchi del Mantegna*, а также редкой традиции *Imperatoti*. Карточные игры *Hofamterspiel* и *Tarocchi del Mantegna* были созданы в середине XV века и обе используют иерархический принцип строения, характерный скорее для мышления Средних веков, чем для зрелого Возрождения. Отчасти это можно сказать и о традиции *Imperatoti*, опирающейся скорее на память о великих вершителях судеб,

чем на идеи о лестнице духовного восхождения по аллегорическим ступеням Триумфов.

Начнём рассмотрение истории карточных дураков с колоды *Hofamterspiel* (ок. 1455). Эта система интересна прежде всего тем, что предлагает нам сразу четыре фигуры карты «Дурак/Шут» (а точнее, два дурака — *Narr* и две дурочки — *Nerryn*). Мастями в этой колоде являются страны, а фигурами — королевские подданные, а также семейства самих королей. К мастям «Богемии» и «Германии» относятся мужские фигуры дураков (рис. 170—171), а к «Франции» и «Венгрии» — женские (рис. 172—173).

Все четыре карты уникальны, так как предлагают совершенно необычную трактовку образа карточного безумца. Наиболее примечательна фигура дурака-музыканта из масти «Германия» — эта фигура послужит прототипом для многих последующих решений нулевого Аркана в колодах более позднего времени. Интересно и то, что мужские фигуры представлены с музыкальными инструментами, в то время как женские только с монетами и мешочками-кошельками для милостыни (или шумовыми мешочками, для их идентификации как сумасшедших). Мужское безумие оказывается более творческим. Вероятно, на эти карты могла повлиять эзотерическая идея, свойственная европейскому социуму о мужском начале, как об активной силе, в противоположность женской — пассивной интенции накопления и сохранения.

Примечательна одежда женщины из масти «Венгрия». Такие яркие одеяния в ту эпоху могли носить лишь отверженные: прокажённые, иноверцы, уличные проститутки. Таким образом перед нами на этих картах выступают представители самого дна средневекового города — нулевая ступень социальной иерархии, которая вверху в этой колоде увенчана фигурой монарха — владыкой государства. Прочитанная в данном контексте карта с изображением дурака раскрывает типичную для той эпохи максиму: дурак — это не просто человек, который сам себе не принадлежит, но это также и человек, который не принадлежит и кому-то другому (обществу или господину). Дурак — это «божий человек» — тот, для определения принадлежности которого можно апеллировать лишь к конечной инстанции Абсолюта. Дурак — это *социальный ноль*, тот, кто не способен отвечать ни за себя, ни за какое-то общественно значимое дело. Он просто существует по милости Бога и доброте окружающего его сообщества, которое позволяет ему быть среди них. Это статус изгоя, хотя и присутствующего в городской жизни, но не включённого в саму эту жизнь и её правила. У него нет обязанностей, но нет и прав.

Одним из наиболее ярких образов подобного дурака-музыканта, дурака-попрошайки можно считать фигуру из уникальной колоды *Sola-Busca* (последнее десятилетие XV в.). Это не только первая полностью сохранившаяся колода, которую хотя бы отчасти можно отнести к картам Таро, но ещё и единственная сохранившаяся колода-представительница редкой ветви карт, которую подчас именуют *Imperatoti*, где Старший Аркан представлен изображениями реальных



Puc. 170



Puc. 171



Puc. 172



Puc. 173



Рис. 174

исторических личностей, а не архетипическими аллегориями-Триумфами¹.

На карте *Mato* («Дурак/Шут») мы видим дурака-волыньщика (рис. 174), весьма похожего на фигуру *Narr* из масти «Германия» только что рассмотренной нами колоды *Hofamterspiel*. Питер Марк Адамс в книге «Игра Сатурна» пишет об этой фигуре следующее: «*Mato* наводит на мысль о средневековой традиции диких мужчин и женщин, которые с их комбинацией животных и человеческих особенностей символизируют человечество в его самом сыром, наименее социализированном состоянии² <...> это сатиры и фавны классической древности, перенесённые в средневековый мир»³.

Mato представлен в экстремально яркой одежде, в крайне экстравагантном головном уборе — на его голове даже можно различить перья — а на плече у него сидит чёрный ворон, крепко вцепившийся в его обнажённую кожу своими когтями. Ворон — птица, наделённая богатейшим символизмом, связанным с междумирьем. Падальщик-ворон был нуминозной фигурой для доклассического социума: птица мудрости скандинавского эпоса, а также тёмная ипостась Феба-Аполлона античной Греции и Рима (согласно «Астрономике» Марка Манилия).

Ворон, поедающий тела мёртвых, с одной стороны, рассматривался как познающий через поглощение плоти все тайны, которые унёс с собой в могилу тот или иной человек, но с другой стороны, он выступал и как своеобразный психопомп (проводник между мирами), размыкающий двери в загробное царство: агент, ускоряющий процесс разложения тела и уносящий его части на небеса или в бездны Тартара.

Питер Марк Адамс настаивает на том, что «захват кожи музыканта вороном... указывает на музыкальное соревнование между сатиром

¹ Впрочем, реальность многих представленных в колоде личностей может быть поставлена под сомнение, а сама колода *Sola-Busca*, возможно, является наиболее магической колодой Таро из когда-либо созданных. Однако так как для полноценного анализа её символизма нужно отдельное исследование, то в контексте этой книги достаточно будет лишь указать на формальные сходства и отличия карты *Mato* с нулевым Арканом Таро.

² «Сырое» состояние человечества, можно отчасти сопоставить с *Materia Prima* алхимии. Истокованный таким образом «Дурак/Шут» может пониматься как некое «предсостояние» из которого человек может развиваться в провидца, волшебника или же напротив, стать монстром, чудовищем. Это «сырое» состояние таково, что из него уготована некая обходная дорога, минующая традиционную социальную иерархию. Дурак не может занять какую-либо легитимную ступень в средневековой иерархии, но вполне может притязать на знаковое место среди статусов, выходящих за пределы стратификационной лестницы (юродивый, шут, умалишённый, провидец).

³ Адамс П.М. «Игра Сатурна» / П.М. Адамс, — *Inverted tree*, 2019 — С. 140.

Марсием¹ и богом Аполлоном, которое Марсий, конечно же проигрывает, теряя кожу»². Согласно мифу, Марсий действительно играл на духовом инструменте, а красный цвет одежд дурака, подобающий скорее императору, чем нищему, может указывать на его неоправданные притязания на высокий статус. В данном контексте ворон — это вестник Аполлона, словно бы предрекающий судьбу Марсия — его скорый и печальный конец.

Ворон питается мёртвой плотью, но для Бога, для которого нет времени, все живые уже мертвы. Ворон смотрит на глаз дурака, как будто хочет его выклевывать, не обращая внимания на то, что его жертва ещё жива. Это может указывать на то, что по самому факту рождения человек ещё не является «живым». Чтобы иметь статус «живого», нужно родиться для духовного измерения.

Волюнка в контексте средневекового и ренессансного общества не рассматривалась как музыкальный инструмент, несущий в себе путь к царству Духа. То есть современные культуральные проекции на искусство (как нечто возвышенное) применительно к этому конкретному музыкальному инструменту тогда были глубоко чуждыми обществу. Так что бессмысленно гудящий на волюнке дурак, скорее пытается уподобиться деяниям человека, наделённого божественной разумной душой, но на деле не обладает ею, на что указывает нулевой номер карты. Это человек, который уже родился телом (которое есть всего лишь потенциальная пища для смерти-ворона), но ещё не родился Духом — он пуст, а значит находится вне любой социальной иерархии.

Как читатель уже, наверное, понял, перед нами предельно амбивалентная фигура, про которую, с одной стороны, можно сказать, что это всего лишь звероподобная плоть, лишь похожая на человека, но не являющаяся им, но, с другой стороны, разве не пытались мистики и маги-практики всех времён уподобить себя пустому сосуду для вмещения божества?

«Теургически открыв себя одержимости, теург входит в промежуточную зону, в состояние "между-между", в котором он не имеет укоренённости, "теряет ориентацию", и, таким образом, временно, как и Марсий, он находится во власти мощных и страшных сил. Опустив своё "самообладание", он отдаёт свою личность одержимости и, в некотором смысле, становится добровольной жертвой <...> В контексте литературных, исторических и мифических ссылок, которые составляют космологию колоды, встреча с божественным — это, по сути, встреча с диким богом и одержимость им»³ — так Питер Марк Адамс резюмирует наиболее сакральные смыслы данного Аркана.

Не будем забывать и то, что тeneвым двойником/изнанкой Аполлона является Дионис. Божество, тесно связанное в эпоху

¹ Параллель между сатиром и дураком Таро, представляется в высшей степени оправданной.

² Адамс П.М. «Игра Сатурна» / П.М. Адамс, — *Inverted tree*, 2019 — С. 141.

³ Адамс П.М. «Игра Сатурна» / П.М. Адамс, — *Inverted tree*, 2019 — С. 141-142.

античности с игрой на духовых инструментах, а также являющееся воплощением боговдохновенной одержимости как таковой. В таком случае картинка из Таро *Sola-Busca* может демонстрировать нам конфронтацию аполлонического и дионисийского начал с преобладанием последнего. Аполлон здесь представлен в наиболее мрачной и в наименее божественной ипостаси, в то время как Безумец-Дионис оказывается триумфатором: он размещён по центру, облачён в благородные красные одежды¹, играет на инструменте — словно звуками музыки провозглашая свою победу.

Как и дурак феррарских Триумфов, безумец из *Sola-Busca* превосходит по своим размерам всех прочих персонажей карты: там это были либо играющие подростки, либо озлобленные взрослые, здесь же в данном амплуа выступает чёрный ворон Аполлона. Примечательно, что ещё одно божество безумного экстаза и богоодержимости скандинавский бог-колдун Один также имеет в качестве своего спутника ворона, причём не одного, а целых два — это Хугин и Мунин («мысль» и «память»).

Переплетённые таким образом совершенно несводимые к какой-либо единой смысловой линии ризоматические смыслы, излучаемые нулевым Арканом, выходят далеко за пределы любой линейной логики его истолкования, а всякая попытка упростить его содержание и свести к какому-то единому смыслу терпит неудачу и повергается на землю скрытыми в этом же изображении символами. Этот Аркан нуминозен в самом высоком смысле этого слова: он священен, и он отвержен, он высшее и низшее, он то, что выходит за пределы любой попытки обуздания его неудержимого метаморфизма. Он то, что мы никогда не сможем однозначно определить и он также то, что всегда

оказывается не тем же самым, чем представлялось ещё минуту назад. Таков «Дурак/Шут». Его невозможно ухватить мыслью так же просто, как это сделал ворон с карты из колоды *Sola-Busca*, но тем интереснее оказывается воображаемое путешествие по мириадам оставленных им тоннелей.

Другая важнейшая иконографическая версия карты «Дурак/Шут» входит в систему символических картинок ныне известную под названием *Tarocchi del Mantegna* (ок. 1460). Именно здесь впервые появляется образ нищего, опирающегося на свою палку, которого за ногу кусает собака (!). За ним видны развалины кирпичной кладки, что указывает на не самые благополучные места его обитания (рис. 175). Он живёт вместе с животными (два пса) за пределами функционирующей социальной среды. С него начинается вселенская иерархия — он нижний её представитель, а высшим будет сам Господь Бог.



Рис. 175

¹ В это время равномерно покрашенные красные одежды стоили очень дорого и были прежде всего атрибутом царской или княжеской власти.

Безумец уже не животное, лишённое божественного подобия, но в то же самое время он ещё очень близок к миру зверей, что подчёркнуто наличием собак возле него. Он настолько измождён временем и контекстом, что не может даже защитить своё тело от маленькой собачонки — то есть в каком-то смысле жизнеспособности и жизнестойкости он оказывается даже не столько приравнен к псам, сколько стоит ниже их.

Здесь нет никакой романтики уэйтовского вдохновенного юноши-дурака, путешествующего налегке со своим верным псом, как нет здесь и мистики дионисийского триумфа феррарских колод. Связь можно усмотреть лишь между птицей, вонзавшей свои когти в руку безумца из колоды *Sola-Busca* и собакой из колоды *Tarocchi del Mantegna*. Ключевое же отличие от первых колод Таро в том, что здесь перед нами предстаёт сгорбившийся старик, которому палка нужна лишь для того, чтобы поддерживать себя на ногах, а не для устрашения окружающих, как в случае с колодой *Pierpont-Morgan Bergamo Visconti-Sforza*. Окружающие старика собаки не обязательно должны быть прочитаны как угроза для него. Здесь ещё нет реальных повреждений от зубов и когтей, которые будут изображаться на колодах последующих столетий. Возможно эти собаки — единственное сообщество, которое готово его принять. Таким образом он оказывается ближе к миру животных, чем к миру людей. В его глазах читается тотальная нищета и неизменная обречённость на такую долю, невозможность из неё вырваться, невозможность притязать на иное окружение, чем заброшенные руины и бездомные собаки.

Но карта «Дурак/Шут» не всегда демонстрировала именно убогого нищего, на ней мог быть представлен и актёр или придворный шут. Такая традиция зародилась в игральных картах, а со временем перешла и в Старший Аркан Таро. Великолепный образец карточного шута встречаем в игровой колоде *Flemish hunting deck* (ок. 1475). В этой колоде у шута есть социальный статус: шут представлен лишь в одной из мастей колоды и **выполняет ту же роль, что и паж в других мастях**. Таким образом, здесь, вероятно, впервые мы сталкиваемся с шутом не как с боговдохновенным одержимым, и не как с социальным нулём. Его социальный статус представляется более запутанным, ведь очевидно, что он не может быть синонимом обычного пажа.

Шут одет цветасто, как клоун, но богато (рис. 176) в отличие от своих полуголых собратьев, которых мы видели в большинстве из ранее рассмотренных колод. На его жезле можно наблюдать миниатюрную копию его же собственной головы. Самые злые шутки он будет говорить от лица этой куклы, а не сам, дабы избежать кары сеньора. Такова была традиция речи шута. Расщепляясь между этой куклой и самим собой, шут как будто



Рис. 176

бы находится НИГДЕ, что является для него лучшей защитой в случае, если он «перегнёт палку» или скажет что-то чрезмерно неучитное.

Несмотря на то, что шут здесь занимает равную ступень с пажами¹, его расщеплённое положение между своей головой и головой куклы, от лица которой он говорит — то есть «положение НИГДЕ» означает определённую свободу, которой лишены те, кто занимают фиксированную позицию в социальной иерархии (таким образом позиция шута из *Flemish hunting deck* — это в каком-то смысле антипозиция, которую ещё сложнее определить, чем в случае с картами Таро). Он одновременно и «паж» своего господина, и господин своей куклы, и раб этой куклы (прячущийся за ней при угрозе наказания), и помимо всего прочего, некто, находящийся между всеми этими статусами. Такой образ дурака будет типичен для игральных карт традиции *Ci si*, где на карте *Matto* часто изображалась фигура с шутовским жезлом. Сохранилось достаточно большое количество карт такого типа, датированных XVII—XX веками, что позволяет говорить об устойчивом интересе в обращении к данному образу: (рис. 178)² и (рис. 179)³.

Ещё одну оригинальную версию карты «Дурак/Шут» предлагает игральная колода *Hans Leonhard Schüpflein*, (1535). В ней находим фигуру *безногого инвалида*, с трудом бредущего на своём костыле (рис. 180). Если в колодах Таро феррарской школы «Дурак/Шут» означал отсутствие, как боговдохновенность, как свободу и даже неуязвимость, то здесь встречаем совершенно другую трактовку — это нехватка (недостача) чего-то. В данном случае художник решил продемонстрировать это максимально грубо и наглядно, через нехватку конечностей — то есть ущербность самого тела.



Вернёмся к истории классических Триумфов. От раннепечатных колод Таро рубежа XV—XVI веков сохранилось лишь два изображения нулевого Аркана, и то оба серьёзно повреждены. Один из этих «Дураков/Шутов» относится к частично хроматическому неразрезанному листу, известному как *Budapest/Metropolitan Tarot*, а второй — к монохромному неразрезанному листу *Cary Sheet Tarot*.

Сохранилось несколько экземпляров неразрезанных листов из колоды *Budapest/Metropolitan Tarot*, но все они неполные и не покрывают всё пространство изображения Аркана. Приведу в качестве примера нулевую карту с листа, имеющего каталожный номер **5045** из будапештской

¹ Аналогичное место у шута находим и в игровой колоде *Heinrich Hauk, Frankfurt* (ок. 1585), где фигура клоуна-шута также занимает позицию одного из *Under-knave* (современные «Пажи» игральных карт). Атрибутом его становится огромный колокольчик, на который он ставит свою ногу (рис. 177). Это символизировало в ту эпоху одну из народных мудростей гласящих, что «громко гремит то, что пусто».

² Венецианская модель — XVII век.

³ Болонская модель — XVII век.



Рис. 177



Рис. 178



Рис. 179



Рис. 180



Рис. 181



Рис. 182

коллекции (рис. 181). На изображении мы видим нищего с суровым взглядом. За спиной фигуры виднеются шутовские колокольчики, а перед собой персонаж держит бубенчики, нанизанные на ветку дерева. Он одержим какой-то неведомой идеей, сконцентрирован на ней и предельно мрачен.

Вырезанный квадрат из центра карты не позволяет сказать, были ли там обнажённые половые органы персонажа. Возможно, уничтоженный фрагмент был своеобразной цензурой, но можно предположить и то, что вырезанный из карты квадрат не скрывал под собой никаких существенных элементов изображения и карту не пытались сделать более приличной, а просто обращались с ней излишне небрежно.

Другой образ «Дурака/Шута» (второй и последний относящийся к рубежу XV—XVI веков), восстановить по оставшемуся фрагменту ещё сложнее. На карте из *Cary Sheet Tarot* можно различить лишь спину персонажа (рис. 182). Впервые у шута нулевого Аркана появляется **палка, на которой он несёт свой тюк**. Судя по всему, именно здесь впервые рождается образ дурака, который тащит за спиной не шутовские погремушки, а именно мешок со своими вещами — то есть сумасшедший и шут уступают место нищему бродяге.

Вполне вероятно, что на этой карте мог присутствовать и какой-то зверь, кусающий дурака, так как именно иконография *Cary Sheet Tarot* оказалась знаковой для последующего формирования пьемонтской и марсельской традиций Таро. Тем более, что на сохранившемся фрагменте можно различить лапу животного. Но нападало ли оно на блуждающего бродягу или просто резвилось рядом, этого по данному фрагменту карты никогда уже не узнать.

Ближайшая по хронологии текстовая интерпретация подобных изображений может быть обнаружена в сочинении «*Caos Del Triperuno*» Теофило Фоленго (ок. 1491—1544), где «Дураком/Шутом» Таро именуется тот, **кто в глупости своей не способен радоваться «Солнцу» и миру вокруг, кто не замечает, что на пути его уже караулит «Смерть»**.

Хронологически следующая версия сохранившейся карты «Дурак/Шут» может быть обнаружена в колоде *Tarot de Paris* (начало XVII в.). Перед нами фигура придворного шута, одетого достойно своему положению, а не деревенского дурачка или нищего бродяги. Такой

персонаж уже встречался в игральных картах, но в традиции карт Таро здесь обнаруживается впервые (рис. 183). Каким значением обладала эта карта, сказать сложно, но если обратиться к тексту «*Discorso sopra l'ordine delle figure de Tarocchi*» («Речь о порядке фигур в колоде Таро» 1565 г.) авторства Франческо Пискина из Карманьолы (*Francesco Piscina*), то можно прочесть интерпретацию «Дурака/Шута» как **того, кто высмеивает все остальные Триумфы**.

Резонно предположить, что за полстолетия, разделяющие колоду и книгу, смысл Аркана не слишком поменялся, тем более, что изображение из *Tarot de Paris* не даёт никаких поводов полагать, что эта карта означала что-то иное. Это просто шут, а его функция — нарушать границы. Вероятно, по этой причине в данной колоде карта «Дурак/Шут» лишена номера, в то время как все прочие карты (даже Аркан «Смерть») пронумерованы.

Классическая версия Аркана «Дурак/Шут» полностью сформировалась лишь в середине семнадцатого века — в колоде Таро Вьевиля¹ (рис. 184). Именно на этом рисунке мы встречаем бродягу-шута, одетого пёстро, но бедно. Одна его рука держит тук с вещами, обвязанный вокруг шутовского жезла, а другой он опирается на посох для долгих странствий. Судя по лицу персонажа, он не молод, а его согбенная фигура даёт основания предполагать, что он ещё и горбун по рождению (либо сгорбленный временем старик). Он дан в динамике — то есть он куда-то движется, а сзади на него нападает какое-то неведомое животное. Вероятнее всего — это аллегорический зверь, олицетворяющий собой нужду, безумие или страхи. Достаточно провести аналогию с аллегорическими животными из первой главы «Божественной комедии» Данте, которые преграждали ему путь к высотам и теснили его назад.

Если не считать колоду *Cary Sheet Tarot*, от рисунка с дураком в которой осталось столь мало, что сложно что-то относительно неё утверждать с определённой уверенностью, то из сохранившихся Арканов колода Вьевиля подарила миру фигуру «того самого дурака», который будет господствовать в Таро на протяжении последующих веков, включая даже двадцать первый век. Большая часть



Рис. 183



Рис. 184

¹ *Tarot Jacques Vieville* (1650).

колод последующих столетий будут добавлять к этому образу лишь незначительные детали.

Изюминкой карты в версии Жака Вьевиля можно считать то, что дурак несёт свой мешок не на палке, а на шутовском жезле, увенчанном головой куклы-шута¹. Прошу также обратить внимание ещё на одну деталь: у Вьевиля шут одет бедно, скромно, но не в лохмотья — у него нет разрывов одежды, сваливающихся штанов, оголённого зада или виднеющихся половых органов. Это скорее странствующий цирковой актёр, чем нищий или королевский шут. Образ, данный в динамике, привносит в смысловое поле карты **движение**, как одно из значений. Если осознанное и целенаправленное передвижение из пункта **А** в пункт **Б** хоть как-то можно попробовать выразить через карту «Колесничий» (*победа над расстоянием*), то вот странничество и путешествия как таковые должны быть выражены через Аркан «Дурак/Шут». Тот, кто вечно блуждает то ли в поисках впечатлений, то ли чтобы прокормить себя, то ли просто потому, что не может оставаться на одном и том же месте — находится под покровительством нулевого Аркана.

Одна из первых колод марсельской иконографической модели позаимствует от образа из колоды Вьевиля основной блок символизма и самого персонажа, но представит «Дурака/Шута» в значительно более сниженном стиле. В одной из первых колод марсельского типа — в Таро Жана Нобле² — мы встречаем знакомого нам вьевилевского шута, но в совершенно неприличном виде: он не только идёт с оголённым задом, но у него и хорошо видны половые органы, которые вот-вот может откусить напавший на него зверь (рис. 185). Это уже не странствующий цирковой актёр, а скорее бывший цирковой актёр, ныне полностью выживший из ума

и бредущий всё время вперёд без цели, не помнящий кто он и зачем идёт, не заботящийся ни о своём виде, ни о своём теле, не чувствующий голода или боли... Это проклятый Агасфер — вечный жид, обречённый скитаться по земле вплоть до нового явления Мессии.

Именно в такой, сниженной версии этот образ станет для карт Таро классическим и просуществует в качестве доминирующей модели решения Аркана несколько столетий, что позволяет сказать о нём, как о самом массово востребованном типаже нулевого Аркана в истории. Безусловно, изображения «Дурака/Шута» могли отличаться по эмоциональному состоянию, по проработке деталей, по эстетическим особенностям колоды, а наиболее оригинальные колоды XVIII и XIX веков привнесут в этот Аркан небольшие



Рис. 185

¹ Эта деталь исчезнет на последующих колодах марсельской, пьемонтской и безансонской школ.

² Jean Noblet Tarot (1659).



Рис. 186



Рис. 187



Рис. 188



Рис. 189

отличия (в динамику, колорит), но общий смысловой посыл рисунка и его композиция во всех них будут подчинены единой модели, так же как неизменным будет и символичный ряд этой карты. Единственное, на что художники могли позволить себе решиться, так это поменять кошку на собаку, а иногда и вовсе на какого-то неведомого зверя, что в итоге приведёт к появлению на карте крокодила (впрочем, значение нападающего животного будет всегда неизменным).

В качестве примера стабильности композиционного типажа Аркана приведу четыре карты «Шут/Дурак», созданные на протяжении XVIII и XIX вв. Это *Nicolas Conver Tarot* (рис. 186)¹, *Giacomo Zoni Tarot* (рис. 187)², *Giovanbattista Guala Tarot* (рис. 188)³ и *Della Rocca Tarot* (рис. 189)⁴. Прошу обратить внимание, что в колоде *Giovanbattista Guala Tarot* этот Аркан назван «Сумасшедшим», что впрочем никак не отразилось на изменении иконографии карты.



Одновременно с развитием таротического «Дурака/Шута» существовали и параллельные явления в области карточных систем. К примеру, образ шута, играющего с детьми, заимствованный из ранних феррарских колод Таро, прочно укореняется в традиции *Minchiate*

¹ *Nicolas Conver Tarot* (1760).
² *Giacomo Zoni Tarot. Bologna* (1780).
³ *Giovanbattista Guala, Piedmont* (1840).
⁴ *Della Rocca Tarot* (1835).

(рис. 190)¹, (рис. 191)², (рис. 192)³. Правда, в отличие от мистических карт ручной работы, где превосходящий людские фигуры дурак воспринимался как божественная или хтоническая фигура, здесь мы встречаем просто клоуна, развлекающего детей. Исходя из изображения не трудно понять и смысл, стоящий за этой фигурой — это баловство, праздность, потеха, «короткий ум», а если на карте присутствует флюгер — то ещё и «отсутствие своего мнения», движение «по ветру».

К этому же типу стоит отнести и карту «Дурак/Шут» из Таро Дж. Мителли (рис. 193)⁴. Это гибридная колода, сочетающая в себе количество Арканов классического Таро и иконографические типы, свойственные *Minchiate*. На карте «Дурак/Шут» работы Мителли мы видим всего одного персонажа без окружающей его толпы. Но это не главное отличие. Самое ценное, на мой взгляд, что Мителли удаётся сохранить фигуру солярной свастики (рис. 194), которая присутствовала в одной из ранних феррарских колод. Таким образом его «Дурак/Шут» вновь оказывается многозначной фигурой: не то безумцем, не то боговдохновенным пророком дионисийского экстаза.

Дурак здесь представлен в экстатическом танце. Он молод, а его лицо повернуто к небесам. Кажется, что он радуется своему беспечному бытию. Обращаясь к типажам прошлого, такой выдающийся художник как Мителли не мог не привнести в карту чего-то нового, что мы и наблюдаем на данном изображении. Его дурак намного ближе к дураку некоторых постуэйтовских колод (к примеру, *The Royal Fez Moroccan Tarot*), чем к колодам марсельской школы. Ведь именно у Мителли впервые появляется неустойчивая версия этой фигуры, стоящей на одной ноге! Многие архаичные магические практики Европы были связаны с магией стояния на одной ноге. Знал ли об этом Мителли или такой образ получился у него экспромтом?

Говоря об образе «Дурака/Шута» в карточных играх нельзя не упомянуть распространённые на севере Европы (Швеция и Финляндия) колоды типа «Арлекин» (североевропейский аналог игры в *Си сь*). Прекрасные изображения «Арлекина», сменившего «Шута» из игры в *Си сь*, не могли не оказать влияния на постепенное переосмысление таротической карты «Дурак/Шут» в позитивном ключе.

Приведу в качестве примера, несколько изысканных изображений таких «Арлекинов» (рис. 195)⁵, (рис. 196)⁶. Примечательно, что в это же время в карточных колодах швейцарского Таро и позднееэттейловской традиции можно обнаружить схожие образы, до этого момента не слишком типичные для системы карт Таро. К примеру, если обратиться к такой колоде как *Swiss 1JJ Tarot* (рис. 197) или к оракулу *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* (рис. 198)⁷ мы найдём в этих картах аналогичные «Арлекину» образы.

¹ *Jeu de Minchiate à enseignes italiennes imprimé sur soie / Per Giovan Molinelli (1712-16).*

² *Jeu de minchiate à enseignes italiennes dit «alla Colomba» (1760).*

³ *Jeu de Minchiate, Gaetano, Bologna (1763).*

⁴ *Gioco di carte, con nuova forma di tarrochini, intaglio in Roma (1660-1670).*

⁵ 1890 г.

⁶ 1910 г.

⁷ Одно из немногих изображений, где шут представлен с закрытыми глазами.



Рuc. 190



Рuc. 193



Рuc. 196



Рuc. 191



Рuc. 194



Рuc. 197



Рuc. 192



Рuc. 195



Рuc. 198



Рис. 199



Рис. 200

Фигура Арлекина не исчезла из карт Таро и по сей день. К примеру, если обратиться к такой колоде как *Medieval Tarot* (рис. 199), то не трудно найти прямые параллели с Арлекинами игральных карт прошлого.

Наиболее же существенное обновление образа дурака мы встретим в некоторых колодах норвежско-датской игры *Слав* (местный аналог игры в *Си сй*). Именно здесь можно обнаружить карты с изображением трикстера, высмеивающего ценности и зачастую выбивающего всю глупость из своего окружения суровыми методами: за счёт применения тяжелой палки (рис. 200). Это «злой клоун», жестокий насмешник, который словно философ Фридрих Ницше предлагает заняться *переоценкой ценностей* — только не в виде умозрительных эстетических рассуждений, а в предельно грубой форме — посредством хохота и ударов битой.



Важной вехой в интерпретации данного Аркана стала работа о Таро Антуана Кура де Жебелена, вошедшая в структуру его многотомного «Первобытного мира» (вторая половина XVIII века). Он писал: «*Марота*¹ и кафтан, украшенный ракушками и колокольчиками, не оставляют никаких сомнений в том, что на этой карте изображён Безумец. Он шагает очень быстро, как и подобает безумцу, неся за спиной небольшую суму и надеясь убежать от тигра, который кусает его за зад. Сума символизирует ошибки, которых он упорно не желает замечать, а тигр — преследующие его угрызения совести. Гораций замечательно выразил эту прекрасную идею², но она не принадлежит ему, ибо была известна еще древним египтянам. Это общеизвестная и даже банальная идея, но мудрому поэту удалось представить её так естественно и ярко, что теперь все связывают её с его именем. Что касается этого козыря, мы называем его *НУЛЕМ*, хотя в колоде он располагается после карты XXI, потому что сам по себе ничего не значит, но лишь придаёт значение другим картам (в точности как наш ноль придаёт значение другим цифрам), — показывая тем самым, что ничто не существует без его безумия»³.

¹

«Дурацкая» палка у придворных шутов.

²

«За виной кара следует» Квинт Гораций Флакк «Оды».

³

http://kostenko168.blogspot.com/2017/08/blog-post_28.html

Существо, преследующее дурака, определяется автором как **тигр**, что включает целый ряд ассоциаций с его символикой, а главное, впервые получает интерпретацию в качестве **угрызений совести**, преследующих безумца. Введение фигуры тигра очень важно, так как оно получит неожиданный ренессанс в некоторых телемических колодах, включая «Таро Тота» Алистера Кроули.

Интересной и радикальной представляется попытка метафизического истолкования Аркана. Согласно Куру де Жебелену карта «Дурак/Шут» сама по себе **ничего не значит**, но лишь придаёт некоторого рода значение другим картам. И так как далее проводится параллель с нулём, увеличивающим на порядок значение любого числа, то можно предположить аналогичное действие и у этой карты. **«Дурак/Шут» доводит любой Аркан до безумия, многократно умножая его действие**, а значит делает эту силу неуправляемой, сумасшедшей, неконтролируемой и случайной. Из этого следует, что Аркан «Дурак/Шут» является противоположностью всем прочим Арканам. Каждый из Арканов несёт тот или иной определённый смысл, в то время как нулевая карта характеризуется тем, что способна вывести «из берегов» любую из них. Это первая серьёзная попытка взглянуть на Аркан как на нечто философское, лежащее на уровне логики, а не на поверхности изображения как данности.

Стоит отметить, что до Антуана Кура де Жебелена Аркан «Дурак/Шут» был обозначен нулём лишь в колоде *Sola-Busca*, созданной на три столетия ранее. Так что проект по «возрождению» нулевого номера этой карты и истолкование его значения в нумерологическом ключе представляется весьма оригинальным. Кажется заслуживающим внимания и положение этого Аркана в системе Жебелена — он замыкает собой козыри Таро. Андрей Костенко даже отмечает положение карты «Дурак/Шут» в последней позиции у Кура де Жебелена, как некое новаторство, имевшее длительные последствия: *«Отметим также, что он ставит нулевую карту после двадцать первой, а не перед ней и не перед первой. Такой порядок (когда нулевая карта заключает последовательность козырей) впоследствии был принят в так называемой "американской школе" Таро, видным представителем которой был К. К. Заин (1882—1951)»*¹.

Безусловно, решение с размещением нулевого Аркана у Антуана Кура де Жебелена нельзя назвать ординарным, но переоценивать его также не стоит. Возможность размещения карты «Дурак/Шут» на последнем месте существовала ещё в эпоху позднего Ренессанса в *tarocchi appropriati*, а также может быть обнаружена в работе Франческо Пискина XVI века. И если говорить о последующем влиянии, то (помимо «американской школы») стоит упомянуть также традиции Таро Эттейллы, Поля Кристиана и Освальда Вирта, где «Дурак/Шут» замыкает колоду. Мне кажется, что придавать столь важное значение положению «Дурака/Шута» у Кура де Жебелена в качестве последней карты колоды и рассматривать это как некую диковину — значит проецировать

¹ http://kostenko168.blogspot.com/2017/08/blog-post_28.html



Рис. 201

современные нам таротические штампы на прошлое, когда они ещё не сформировались в качестве базовой модели.

Главной новацией Кура де Жебелена я считаю то, что он сумел разомкнуть порочный круг следования за картинкой и увидел в дураке-нуле некую **логическую функцию**, а замена собаки или кошки на тигра — помогла включить этот Аркан в новую сеть культурных ассоциаций. Именно с текста «Первобытного мира» начинается радикальное переосмысление данной карты, что в итоге приведёт к переворачиванию значения нулевого Аркана в оккультных колодах рубежа XIX—XX века, когда он станет воплощением свободы и силы Духа, а не иллюстрацией нищеты и безумия.

Но, прежде чем произойдут эти события, появится ещё несколько колод, в которых Аркан «Дурак/Шут» постепенно будет обогащаться новыми значениями. Первая из этих колод — это Таро Эттейллы, созданная в конце XVIII века (рис. 201). Эттейлла по-своему проинтерпретировал идею о том, что карта «Дурак/Шут» должна занимать последнюю позицию в колоде. Он выносит её за пределы Старшего Аркана и присваивает данному Аркану номер 78! То есть ставит в самый

конец всей колоды Таро — после Младшего и Придворного Арканов.

Эта перестановка оказывается очень важна. Во-первых, именно у Эттейллы мы наконец-то получаем **Старший Аркан, состоящий из 21-й карты**, а не из 22-х, так как карта «Дурак/Шут» (№78) вовсе выносится за пределы Старшего Аркана, а от двадцати одной карты Эттейллы до развиваемой мной концепции трёх септенеров (3х7) уже «рукой подать». Во-вторых, Эттейлла не отказывается вовсе от идеи «нулевого Аркана», но создаёт его заново, назвав «Хаос». То есть в его колоде есть и Аркан «Хаос» и Аркан «Дурак». И, вероятно, благодаря широчайшему распространению традиции карт Эттейллы, позднеромантическая карта «Дурак/Шут» обретёт в том числе и значение неопределённости, неизвестности, первичной хтонической силы, существовавшей ещё до творения мира и т.д. — то есть включит в себя значение Аркана «Хаос», ранее не имевшего места в колодах Таро (если не считать некоторые системы наподобие *Tarocchi del Mantegna*, где высшей силой, стоящей за пределами мироздания, был финальный Аркан «Перводвижитель»).

Есть основание предполагать знакомство Эттейллы и его гравёра с колодой типа *Tarocchi del Mantegna*, так как именно там наличествовала карта «Безумец» в качестве низа иерархии и «Перводвижитель» (графически решённый схожим образом с Арканом «Хаос» у Эттейллы) в качестве иерархической вершины. Однако, так как Эттейлла выстраивает

свою колоду скорее не как лестницу восхождения, а как эманацию божества, то данный факт заставляет его поставить хаос-прародитель на первую позицию, а худшего из людей (безумца) в заключение колоды.

Именно в колоде Эттейллы идея Кура де Жебелена о «тигре» получает своё первое визуальное воплощение (у Кура де Жебелена тигр был лишь в тексте-комментарии). Эттейлла отказывается от кошки и собаки старых колод и избирает в качестве зверя, сопровождающего дурака — леопарда (с его символикой свирепости, жестокости, агрессивности). Шутовские бубенцы заменяются на обыкновенный колокольчик, а рваная одежда — на достойное, хотя и бедное одеяние. «Безумец» или «Алхимик» (как он назван в некоторых аутентичных версиях Таро Эттейллы) — это тот, кто верит, что сможет прожить в этом мире своими собственными силами, без божественной помощи. Это тот самый «материалист», которого будут видеть в «Дураке/Шуте» оккультисты XIX и начала XX веков.



Рис. 202

В XIX веке одной из популярных ветвей гадательных карт становится традиция «Египетского Таро», компенсирующая потребность во всём экзотичном в европейской оккультной среде. Обычно графические решения «Египетского Таро» малоинтересны, так как просто изменяют классические марсельские версии европеизированных персонажей, на псевдоегипетские. Но в случае с картой «Дурак/Шут» замена нескольких символов в этой традиции оказалась столь удачной и живучей, что вышла далеко за пределы только этой школы.

Обратимся к изображению этого Аркана из *Falconnier Tarot* (рис. 202). Казалось бы, перед нами просто египтизированная версия марсельского дурака, однако есть целый ряд «но». Во-первых, здесь появляется мотив **солнечного затмения**, как мотив безумия, определяемого небом. Безумец — это тот, для кого меркнет божественный свет Солнца (отсюда и трактовка его в качестве «материалиста»). Во-вторых, появляется **рухнувшая колонна**, исписанная иероглифами — символ отброшенного священного знания древних (а также иллюстрация безумия самонадеянного человека, не видящего мира за пределами своего ограниченного кругозора — так как он не замечает, что за колонной притаился опасный монстр). В-третьих, главным нововведением «Египетского Таро» следует считать внедрение фигуры **крокодила**. Этот образ стал не только появляться в колодах самых разных школ¹, но и подчас становится именем нарицательным для нулевого Аркана («Крокодил»). С этого момента символика крокодила, как таящейся угрозы, прочно входит в смысловой ряд карты, чем обогащает палитру проблематики данного Ключа Таро.

¹ Присутствует даже в столь разных системах как «Таро средневековых рисовальщиков» Освальда Вирта и «Таро Тота» Алистера Кроули.



Рис. 203

В некоторых «египетских» колодах художники пытаются навести мосты между старой и новой композиционными моделями, и на таких картах к крокодилу добавляется собака или шакал (рис. 203). Описание к этой карте, данное Вольдемаром фон Уксуллем в книге «Посвящение в древнем Египте» (1922), способно прекрасно охарактеризовать, как понимали «Дурака/Шута» в этой традиции. О трёх септенерах Старшего Аркана там сказано: «Ничего нет кроме этих 21 картин, и глупостью бы было искать дальше. Вот почему последняя картина имеет номер 0 и называется "Дурак"»¹.

Таким образом первое значение Аркана «Дурак/Шут» в данной традиции — это Тайна, находящаяся за пределами человеческого понимания: нечто Сокрытое, Божественная мистерия, не терпящая обнажения для рационального досмотра. Второе значение карты, едва ли не прямо противоположно этому. Это «человек, который не понял своё божественное призвание. Вместо того, чтобы развивать свои способности и обретать власть над духами и стихиями, он, сам того не зная, несёт дарованные ему таланты в заплечной сумке. Посох, на который он опирается, символизирует знания, убеждения и учения. Но они не дают ему ни помощи, ни поддержки, ни защиты, поскольку он с тупым упорством бредёт по пустыне прямо навстречу своей гибели — его подстерегает крокодил. Дурака преследует собака — это символ страстей, которым он предаётся. Собака рвёт его одежду и выставляет на всеобщее обозрение его наготу, его позор»². Это «Атеист» или «Материалист», как его часто именуют в Таро французской традиции. Дурак, отказывающийся от Таинства и полагающийся лишь на свой практический разум. Это символ века Просвещения: века, который выплеснул вместе с предрассудками прошлого и божественное дитя.



Со второй половины XIX века несмотря на то, что в подавляющем большинстве случаев Аркан «Дурак/Шут» по-прежнему просто копировался с колод прошлого и ставился либо на первую, либо на последнюю позицию в колоде, мало-по-малу начинает запускаться цепь

¹ Цит. по: Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 175.

² Цит. по: Тайны Египетского Таро/ Составитель А. Костенко — М.: ООО Издательский дом «София», 2008. — С. 176.

необратимых последствий, которые приведут к перевороту в понимании данной карты, а в отдельных случаях даже к полной смене её иконографии. Всё началось с фигуры французского оккультиста и таролога Элифаса Леви, который предложил совершенно необычное положение для нулевого Аркана, а именно — между картами «Суд/Ангел» и «Мир». В книге «Учение и ритуал высшей магии» Леви сопоставляет Арканы Таро и буквы иврита и, следуя логике этого сопоставления, приходит к выводу, что карта «Дурак/Шут» в наибольшей степени соответствует букве *Шин*, а значит должна находиться между XX и XXI Триумфами.

До Леви сопоставление букв иврита и Таро имело обратный порядок: *Алеф* — «Мир», *Бэт* — «Суд/Ангел», *Гимель* — «Солнце», *Далет* — «Луна», *Хэ(й)* — «Звёзды», *Вав* — «Башня», *Заин* — «Дьявол», *Хэт* — «Умеренность», *Тэт* — «Смерть», *Юд* — «Повешенный», *Хав (Каф)* — «Сила/Мужество», *Ламэд* — «Колесо Фортуны», *Мэм* — «Отшельник/Время», *Нун* — «Правосудие/Справедливость», *Самэх* — «Колесничий», *Аин* — «Влюбленный», *Пэй* — «Папа», *Цади* — «Император», *Куф* — «Императрица», *Реш* — «Папесса/Жрица», *Шин* — «Маг/Фокусник», *Тав* — «Дурак/Шут». Современными тарологами такой порядок авторства «графа де М.» (возможно, де Мелле), чья работа была включена Куром де Жебеленом в свой «Первобытный мир», ныне не используется. Зато модель, разработанная Элифасом Леви, существует и поныне и стала первым сохранившимся эзотерическим каббалистическим рядом в истории Триумфов. Сейчас такой порядок именуется французской школой Таро. Он же принят и в наследнице французского Таро — русской оккультной таротической школе. С буквой *Шин* Элифас Леви соотносит **науку пророков и прорицание**. Таким образом, пусть пока только на словах, но Аркан «Дурак/Шут» или «Сумасшедший» (как именует его Леви) начинает приобретать боговдохновенный профетический пафос, которого долгое время был лишён.

Впрочем, наследуя порядку Арканов в старшеарканной колоде, предложенному Леви, французская и русская школы Таро (Папюс, Г.О.М., Рудникова) в интерпретации значения данного Аркана идут своим путём. Для Папюса это Аркан духовного слепца, раба инертной плоти, покорённого ленью и низменными инстинктами, которые затмевают его разум и божественную интуицию. Разбитая стела на карте олицетворяет крах любых начинаний глупца, а крокодил — фатальный итог его пути. Для Григория Оттоновича Мёбеса (более известного как Г.О.М.) «Дурак/Шут» олицетворяет собой умение «отдыхать от Мудрости», умение закрывать глаза на «несовершенство физического плана», а также умение забывать «о пользе и цели». В то время как у Н.П. Рудниковой можно прочесть о нулевом Аркане, как о карте **любви и богоборчества**. Рудникова пытается объединить представления о данной карте, сложившиеся в школе «египетского Таро» и в традициях, идущих от Папюса и Г.О.М., что выводит её интерпретацию на достаточно высокий уровень обобщения, а сама трактовка представляет собой сложный, многогранный и весьма умело разработанный план чтения нулевого Ключа Таро.



Рис. 204

Рудникова утверждает, что мистерия Аркана «Дурак/Шут» несёт в себе две опасности:

1. *«при недостаточной закреплённости сознания в субъективной глубине — полный агностицизм, грозящий разрушением сознания, который в данной инкарнации кончится сумасшествием, а в иных мирах разрушит ментальное тело и индивидуальную монаду;*
2. *при недостаточной очищенности сознания от тонких форм эгоизма — психологическая подмена духовного ядра сознания каким-нибудь его аспектом, с которым оно отождествлено, преимущественно с нашим ментальным принципом. В этом случае происходят, отрыв индивидуальности от духовного ядра и утверждение своего высшего ментального принципа как центра Вселенной, возникает ощущение всемогущей власти наряду с самым мрачным скептицизмом...»¹.*

Картинка Аркана тоже постепенно меняется. События переносятся в горы, а собака пытается помешать своему хозяину упасть в пропасть (рис. 204)². Собака, воплощающая собой инстинкты, мешает реализации божественной Свободы Духа над материей (мешает дураку шагнуть в пропасть, чтобы начать духовное парение). А крокодил перемещается со дна ущелья на плато — рядом с дураком. Таким образом, смысл изображения принципиально меняется. Если раньше дурак-материалист падал в бездну неизвестного и погибал, так как полагался лишь на свой скудный человеческий разум, в противоположность божественной

¹ Н. Рудникова Сакральный мистицизм Египта С. 323.

² Таро Русского Оккультного Центра — первая треть XX века.

поддержке извне, то здесь мы наблюдаем, как свободный от предрассудков Дух готов воспарить над пропастью, не обращая внимания на глупого пса (инстинкты), который не понимает, что если его хозяин не шагнёт в пропасть Бездны, то его обязательно сожрёт чудовище (крокодил). Крокодил здесь скорее всего воплощает идею смерти, которая есть в плоскости нашей телесности (собака), но которая отсутствует в горных вершинах Духа. Карта призывает устремиться к духовным высотам. *Sursum corda*, или, как говорили маги: «Возвысь свои мысли до Кэтэр».

С небольшим запозданием относительно классической французской модели таротического порядка возникает так называемая английская школа Таро, чьё рождение связано с деятельностью Герметического Ордена «Золотая Заря». Именно здесь в недрах магических орденских документов впервые за всю историю радикально преобразуется визуальный и символичный ряд нулевого Аркана. «Обнажённый ребёнок стоит под деревом, ветви которого усыпаны жёлтыми розами — символами золотой Розы Радости, а также Розы Безмолвия. Одной рукой ребёнок тянется к розам, а другой держит на поводке серого волка — символ мирской мудрости, кою укротила совершенная невинность. Бледно-жёлтый, бледно-голубой и зеленовато-жёлтый цвета карты ассоциируются с ранним утром весеннего дня»¹.

Совершенно инновационный визуальный ряд, воплощённый позже в колоде Таро «Золотой Зари» работы художника Роберта Ванга и оккультиста Израэля Регарди (рис. 205), был обусловлен принципиально инаковым пониманием этого Аркана в Ордене, а также отличной от французской системы позицией Аркана на Древе Жизни (то есть параллелью с иной буквой иврита). В английской школе Таро был утверждён порядок карт, идущий от нулевого Ключа до двадцать первого и соотнесённых с буквами иврита от *Алефа* (Дурак/Шут) до *Тау* («Мир»). На первый взгляд такая система соответствий логичнее, чем размещение нулевой карты в качестве предпоследней, но это только на первый взгляд.

Как известно, буквы иврита — это не только буквы, но и цифры. И, если во французской традиции цифровые значения первых десяти букв точно совпадают с нумерацией Арканов, то в английской системе не совпадает ни одна карта! Я не буду делать выводов о том, какая система лучше, а какая хуже, ибо этот вопрос (столь будоражащий многих оккультистов) на самом деле есть лишь праздное баловство. Я, скорее, хотел бы подчеркнуть тот факт, что именно Аркан «Дурак/Шут» создавал и продолжает создавать

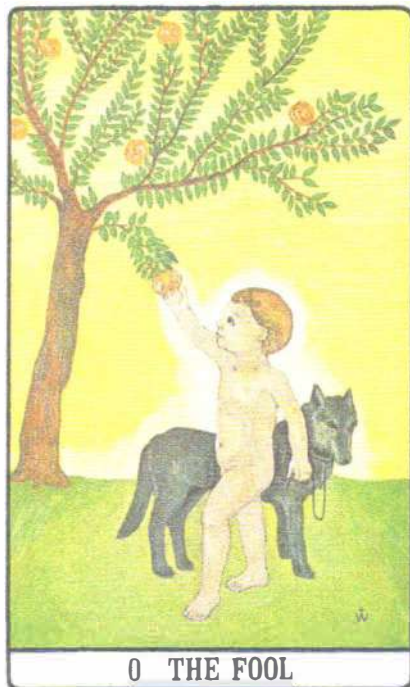


Рис. 205

¹ Регарди И. «Полная система магии Золотой Зари»/ И. Регарди — М.: Издательство Энигма 2014. — С. 929.



Рис. 206

в строгой системе Арканов страшную путаницу, не давая колоде обрести унифицированный вид¹.

Сопоставив нулевой Аркан с буквой *Алеф* англичане таким образом разместили его на самой вершине Древа Жизни, а значит сакцентировали в безумце не отсутствие разума, а превосходение любого рационального земного начала. Он — божественное дитя, находящееся в неведении о своём бессилии и потому побеждающее сильнейших. В наиболее отчётливой форме приравнивание «Дурака/Шута» к абсолюту происходит в текстах Пола Фостера Кейса. *«Дурак — первичный активный принцип инволюции до проявления... Он — это Айн (Ничто), Айн-Соф (Беспредельный) и Айн-Соф-Аур (Беспредельный Свет). Это последнее определение — основная идея оккультной доктрины. Поскольку мы должны думать об Абсолюте в терминах нашего собственного опыта, Он представляет Себя нам в человеческой форме (Дурак); но за этим мнимым подобием мудрые распознают нечто высшее...»*².

Проявив себя наследниками «Золотой Зари» в высшем понимании Аркана «Дурак/Шут», оккультисты следующего поколения такие как Кейс, Уэйт или Кроули не переняли само изображение ребёнка и волка. Оно так и осталось уникальным прецедентом, титанической попыткой побороть традицию. Попыткой, достойной восхищения, но потерпевшей неудачу. Начиная с колоды Артура Уэйта и Памелы Колман-Смит трактовка нулевой карты, предложенная в ордене «Золотая Заря», стала сочетаться со старым добрым изображением путника с мешком за спиной и сопровождающего его зверя, который всё чаще стал воплощаться в виде собаки, а не в виде кошки (рис. 206).

Сам Уэйт характеризовал эту карту следующим образом: *«Легко шагавший, словно все земные препятствия неспособны были его удержать, юноша в цветистых одеждах замирает над краем пропасти среди высочайших вершин этого мира; взгляд его устремлён в голубую даль — скорее в бездонные небеса, чем на панораму, открывающуюся внизу... Его лик светится умом и мечтательностью. В одной руке у него роза, в другой — перекинутый через правое плечо драгоценный жезл, на котором висит затейливо расшитая сума. Это князь мира иного, странствующий через этот — посреди утреннего великолепия и свежего воздуха. Солнце, сияющее у него за спиной, знает, откуда он пришёл, куда идёт и как он вернется*

¹ Безусловно, можно вспомнить и другие перемещающиеся по колоде Арканы, но лишь Аркан «Дурак/Шут» и его местоположение (а значит и толкование) стал определяющим в этом процессе.

² Кейс П.Ф. «Введение в изучение Таро» / П.Ф. Кейс — М., Издательская группа Традиция, 2017 — С. 45.

другой тропой много дней спустя. Он есть Дух в поиске Опыта»¹.

Я не стану разбирать символизм этой карты, так как это делали уже столь многое количество раз, что ничего истинно тайного в этой карте уже не осталось, да и символизм, предложенный в колоде Уэйта, достаточно очевидный и прозрачный — то есть не тот, при помощи которого можно бы было как-то иначе истолковать данную карту, чем это делает сам автор колоды. Я бы хотел обратить внимание читателя на нечто иное, более наглядное и по этой причине менее очевидное. Тот, кто только начинает искать «оккультные знания» или находится на подступах к великим произведениям искусства, часто бывает одержим «скрытым смыслом», «кодом», который предположительно зашифрован в простом изображении или нарративе романа. Но как правило, эти люди обманываются в поиске такого рода

смысла. В истинно глубоком произведении смыслов либо неограниченное количество и все они порождаются лишь неопределённым, сокрытым истоком этого опуса, либо же (что бывает чаще) смысл (в обыденном понимании этого слова) вовсе отсутствует: форма произведения и является его непосредственным и высшим смыслом. Если вспомнить, что Аркан «Дурак/Шут» — это карта, влекущая нас за пределы смыслов, то не стоит увлекаться расшифровкой его символизма, который всегда оказывается не столь значительным, как мог полагать его автор. Попробуем взглянуть на сам образ, на его подачу, на стиль, который нам предлагает Памела Колман-Смит в своей версии «Дурака/Шута» и тогда станет ясно, что было изменено в этом Аркане и, возможно, так мы сумеем ответить на вопрос *почему эта карта стала едва ли не символом Таро в XX веке*.

Горный склон напоминает японские миниатюры (рис. 207)², чем сопрягается с популярными в Европе того времени поисками «древней восточной мудрости», а также с идеей Солнца, что встаёт на Востоке, ведь «Дурак/Шут» есть «Белое Солнце» — «Безличная Сила, которая проявляет себя в виде Беспредельной Энергии, излучаемой планетами бесчисленных мировых систем...»³. Облик самого странника



Рис. 207

¹ Цит. по Костенко А. Таро Уэйта как система / А. Костенко — М.: Издательство «София» 2011, — С. 67.

² Кацусика Хокусай «Тридцать шесть видов Фудзи»: «Болото Кадзикадзава в провинции Каи» 1830 г.

³ Кейс П.Ф. «Введение в изучение Таро» / П.Ф. Кейс — М., Издательская группа Традиция, 2017 — С. 45.

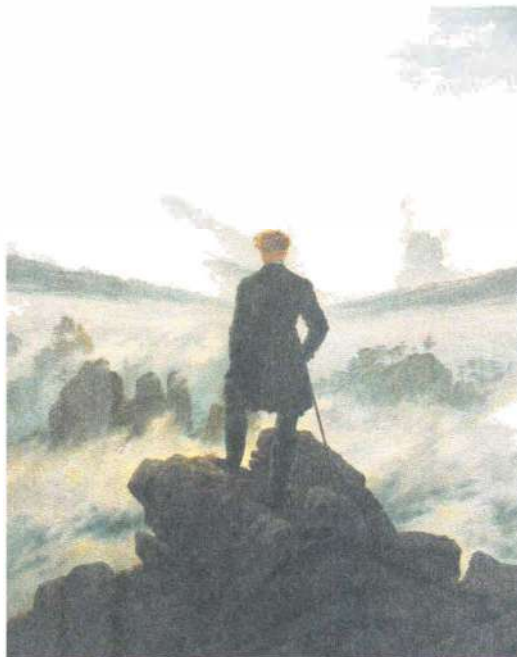


Рис. 208



Рис. 209

приобрёл в Таро Уэйта совершенно романтический идеализированный вид юноши, готового к путешествию. Это юный Генрих фон Офтердинген из одноимённого романа раннего романтика Новалиса, а также странник с известной картины — визитной карточки раннего романтизма — «Странник над морем тумана» (1818) Каспара Давида Фридриха (рис. 208). *«Эта картина — больше, чем просто пейзаж. Здесь природа представляет собой внешнее выражение внутреннего состояния, настроения байронического героя, изображённого на переднем плане. Горы и облака являются частью души героя, так же как и он сам является частью их. Композиция картины отражает тенденцию, прослеживаемую в работах Фридриха после 1816 года, когда художник пытается создать связь между близким и далёким, конечным и бесконечным»*¹.

Идеально белоснежный пёс, следующий за своим хозяином, может быть обнаружен в классических портретах Томаса Гейнсборо, в частности в работе «Утренняя прогулка» или «Портрет мистера и миссис Халлетт» 1785 года (рис. 209). Для любителей синхроний и французской школы Таро, стоит отметить, что обоим представленным персонажам на этом полотне **21** год (позиция карты «Дурак/Шут» в системе Леви-Папюса). Нельзя забывать и то, в какое время и где создавалась колода Уэйта. Это было время господства стиля *модерн* в Европе (в Англии он именовался *modern style*) и эстетических идей Джона Рёскина, некогда высказавшегося: *«не от того ли, что мы любим свои творения больше, чем Его, мы ценим цветные стёкла, а не светлые облака... И, выделявая купели и воздвигая колонны в честь Того ... мы воображаем, что нам простится постыдное*

¹ Norbert Wolf. *Romanticism*. — Taschen, 2007. — С. 50—51.

пренебрежение к холмам и потокам, которыми Он наделил наше обиталище — землю»¹.

Пол Фостер Кейс утверждал, что данный Аркан есть метафора Абсолюта или, по крайней мере Пути к Абсолюту, а его название связано не с глупостью, а с *«безрассудностью любой попытки дать определение Высшему Духу»²*. Он также писал, что *«Первичная манифестация Духа — Воля, сутью которой является Внимание — жезл, и с которой тесно связана Память — мешок. Мудрость, которая является Воображением — розой, есть вторичное проявление. От хода развития этого жизненного принципа в человечестве зависит продвижение недочеловеческих форм, представленных псом»³.*

Именно эта версия Аркана стала определяющей для всей традиции Таро в двадцатом веке и даже в начале двадцать первого столетия, она не желает уступать место и по-прежнему хорошо держит занятую ею лидирующую позицию. Если «Золотая Заря» пошла по пути радикального обновления и иконографии карты и её смысла, то Уэйт предпочёл сохранить черты типического рисунка, облагородив его и возвысив из состояния Свинца до уровня Золота алхимиков.

Ещё дальше пошёл Алистер Кроули в своей колоде Таро, так как он избрал синтез всего предшествующего как иконографического, так и концептуального материала, связанного с нулевым Арканом. Его безумец, «зелёный человек» стал истинным откровением, так как впервые на этой карте появились десятки разных, подчас весьма прихотливых символов, а главное, карта более не отрицала ту или иную таротическую модель, но подобно магниту, притягивала все их к себе.

Сам Алистер Кроули описывал эту эклектичность карты следующим образом: *«...ничто не мешает и не должно помешать легендам переплетаться и смешиваться между собой. Все эти варианты проявления, даже те, что, на первый взгляд, противоречат друг другу, должны вести к интуитивному постижению данного символа, помогая подняться над чисто интеллектуальным пониманием»⁴*. В «Книге Тота» обычно немногословный Кроули, который мог посвятить сложным Арканам, таким как «Колесничий», «Отшельник/Время», «Луна» или даже полностью переработанному им двадцатому Аркану «Эон» всего по две страницы текста, отводит на нулевую карту более двадцати страниц! В десять-одиннадцать раз больше, чем на многие другие Ключи Таро. Так что, вероятно, именно с Алистера Кроули и его системы Таро следует считать карту «Дурак/Шут» тем противовесом, который уравнивает всю прочую старшеарканную колоду.

¹ Рескин Джон. Лекции об искусстве / . с англ. П. Когана. — М.: БГС-пресс, 2006. Цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%91%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%BD_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD#cite_ref-lec_4-0

² Кейс П.Ф. «Введение в изучение Таро» / П.Ф. Кейс — М., Издательская группа Традиция, 2017 — С. 46.

³ Там же.

⁴ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 101.



Рис. 210

«Это уравнение Вселенной, изначальное и окончательное равновесие...»¹. Кроули проводит аналогии между персонажем Аркана и Святым Духом, «зелёным человеком», Далуа кельтов, Хор-Па-Кратом древних египтян (и прежде всего современных телемитов), а также сравнивает Дурака с рыцарем-простецом Персивалем и Дионисом Загрейем... Это далеко не полный спектр амплификаций, приведённых автором «Книги Тота» к нулевому Аркану. Нет смысла повторять сказанное Кроули, тем более что «Книга Тота» настолько распространена и многократно переиздавалась на русском языке, что всякий, кто захочет обратиться к оригинальному тексту, сможет без какого-либо труда это сделать. Меня больше интересует необходимость обратиться к композиции этого Аркана, созданной Фридой Харрис и посмотреть, как этот удивительный образ по кирпичикам складывался из различных традиций, суммируя их и превосходя.

В «Таро Тота» на картинке нулевого Ключа изображён огромный младенец (рис. 210). Бесспорно, что основным предтечей здесь стоит считать документы Ордена «Золотая Заря», где впервые «Дурак/Шут» превращается в ребёнка. Однако, Кроули и его художница доводят эту идею до предела возможного, ибо здесь мы видим не познающего мир ребёнка, а неродившегося младенца в утробе (обмотанного пуповиной). Основные цвета карты позаимствованы из описаний Герметического Ордена «Золотая Заря», выходцем из которого был и сам Кроули. Другим источником вдохновения для тандема Харрис-Кроули стала «египетская традиция Таро». Из этой таротической школы они переняли фигуру крокодила, а тигра взяли из описаний Антуана Кура де Жебелена (впервые назвавшего зверя данного Аркана именно тигром).

Сохранили авторы этой карты и мешок глупца, который здесь приобретает метафизическое значение и наполнен знаками Зодиака. Стихии же, которые безумец держит в руках (Огонь и Лёд)², а также на которые намекают другие элементы изображения (монеты — Земля; воды болота или околплодные воды — Вода; воздушные вихри — Воздух) отсылают нас к традиции истолковывать содержимое мешка глупца, как сокрытые «стихийные» инструменты мага, о чём можно напрямую прочесть у П.Д. Успенского, к примеру. Потрясает и размер этого нерождённого, он больше тигра и крокодила, что не может не воскресить в памяти самых первых мистических «Дураков/Шутов» феррарской школы, когда гигантский солярный безумец изображался многократно больше других персонажей. Цветок под ногами дурака является важным символом в

¹ Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 82.

² Две первостихии северной традиции.

колоде Освальда Вирта, а бабочка встречалась в некоторых колодах XIX века (рис. 211)¹. Ворон из *Sola-Busca* здесь заменяется на коршуна и голубя, а рогатый шутовской колпак, который раньше посредством иносказания через «ослиные уши» и «рог единорога» указывал на иномирность героя, превращается Фридой Харрис в подлинные рога Бафомета, и сияющий во лбу кристалл истиной богооткровенной чистоты — это «третий глаз», воплощённый в камне. Солярная свастика ранних колод Таро, а также Солнце из уэйтовской колоды объединились вместе и слились в солнечный диск, закрывающий фаллос глупца.

Впрочем, всё это рассыпалось бы на составляющие, если не была бы найдена объединяющая конструктивная композиционная сила. Здесь ею стала спираль — спираль пуповины, связывающей готовящегося к воплощению в земном мире дурака с тем миром, который лежит за пределами воплощения. Это спираль постепенно уплотняющихся витков силы, которую трудно себе помыслить: той силы, что сгущается, следуя от Небытия Айн, через Айн-Соф и Айн-Соф-Аур к первому вестнику воплощения — сфере Кэтэр. Кроули писал: «...спираль — это ...форма той энергии, которую мы называем Вселенной»².

Любопытно, что Кроули настаивает на соотношении данного Аркана с воздушной стихией, в то время как ключевым композиционным элементом карты является овал (круг), поделённый Андреевским крестом, а среди основных цветов карты находим жёлтый, оливковый, красно-коричневый и чёрный (то есть формы и цвета пантакля Земли по цветовой шкале Королевы книги 777 — цвета сферы Мальхут) (рис. 212). Что хотели сказать этим авторы колоды? Что Кэтэр — это вестник грядущего воплощения в Мальхут или что эти две сферы едины? И если это действительно так, то не Метатрон ли (архангел обеих сфирот и Кэтэр, и Мальхут) изображён на этой карте в «Таро Тота»? Безумием было бы давать однозначный ответ на такого рода вопросы.

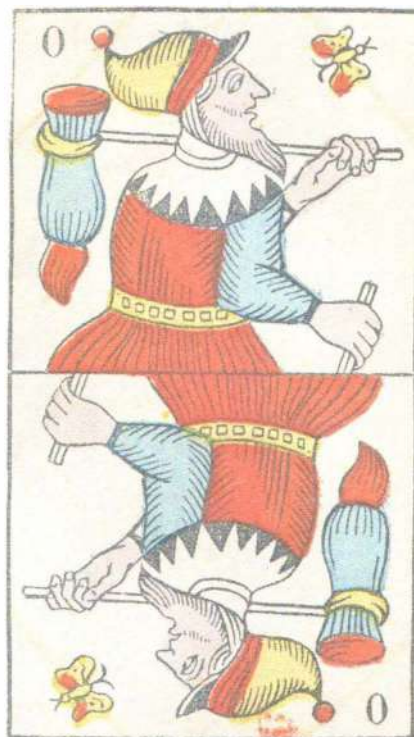


Рис. 211



Рис. 212

¹ *Jeu de tarot à enseignes italiennes à deux têtes* (1880).

² Кроули А. Книга Тота / А. Кроули. — М.: Издательство «Ганга», 2010. — С. 82.



Рис. 213



Рис. 214

«Дурак/Шут» словно призывает нас воздержаться от ответов, а лишь множить вопросы до тех пор, пока мы не начнём понимать мир за счёт вопросов, а не за счёт ответов. Удачное вопрошание рождает свежий взгляд на вещи, а удержание себя от вынесения суждения, позволяет сохранить «невинность» восприятия.

Впрочем, изображение к этой карте могло быть и совершенно иным. Лон Майло Дюккет писал: *«Я видел несколько ранних эскизов этой карты, отвергнутых Кроули. К моему полному восторгу, на двух из них безошибочно узнается портрет Гарпо Маркса¹. Восхитительно! В фильмах братьев Маркс Гарпо был именно архетипическим дураком. ... Он хранит безмолвие, точь-в-точь как мифологические персонажи, к которым восходит образ Дурака: как Гарпократ (почти что тёзка Гарпо) — эллинистический бог невинности; как Дионис в ответ на вопрос царя Пенфея "Что есть истина?"»; как Христос, который молча стоит перед Пилатом, задающим ему тот же самый вопрос»².*

Вот эти прекрасные наброски, о которых писал Дюккет (рис. 213 и рис. 214). Они позволяют оценить процесс создания того самого «Дурака/Шута», который вошёл в колоду и теперь кажется чем-то само собой разумеющимся, однако авторы «Таро Тота» сомневались, колебались и были обречены на выбор, в отличие от нас, обращающихся

¹ Гарпо (Харпо) Маркс (1888—1964) — известный актёр-комик, участник комедийной труппы Братья Маркс.

² Дюккет Л.М. ««Таро Тота» Алистера Кроули» / Л.М. Дюккет — М., «Гарпократ», 2014 — С. 145—146.

к уже готовой системе. Именно у Кроули в его книге («Книга Тота») и его колоде впервые можно говорить о безусловном доминировании нулевого Аркана над всеми прочими. Эту идею, анализируя «Колоду Тота», Лон Майло Дюккет высказал следующим образом: «По большому счёту не существует двадцати двух Старших Арканов. Есть только один Дурак, а все остальные Старшие Арканы содержатся в нём и из него исходят»¹. Такая переоценка значения Аркана «Дурак/Шут», вероятно, была не менее значительна, чем создание обновлённого, суммирующего все предшествующие модели образа для этого Ключа.



Вторая половина XX столетия не могла не обогатить столь важный для традиции Таро Аркан, каким является «Дурак/Шут». Главными генераторами творческих идей в области расширения значения нулевого Аркана стали Сальвадор Дали, Герман Хайндль, Руди Гигер, оккультист Акрон, а также творческие тандемы: Сьюзен Джеймисон/Джон Боннер и Констанс Джин Дюккетт/Лон Майло Дюккетт.

Карта из *Dali: Tarot Universal* (рис. 215) предлагает нам к рассмотрению весьма двойственный образ нулевого Аркана: представляя святого и его мучителя. За счёт этого антагонизма Сальвадору Дали удаётся совместить значения «материалиста», «глупца, отрицающего божественную волю» и «боговдохновенную фигуру святого простеца». Да, Кроули тоже совмещал целый блок традиционных значений этого Аркана, но на карте из «Таро Тота» никак нельзя обнаружить идеи «материалиста» или «безбожника, идущего в направлении собственной гибели». Самое интересное в карте Дали то, что мы никогда не сможем быть уверены до конца, кто здесь является «правильным Дураком»: святой или его гонитель. Всегда можно сказать и что, ушедший от мира священник, погрязший в мистических галлюцинациях, оказывается заблудшим безумцем и распространителем безумия... Но, также можно утверждать и обратное, что гонитель духа, мучитель святого, есть материалист, который «не ведает, что творит». В мире безумия безумцем кажется как раз самый зрелый и здоровый ум, но как понять, это мы безумны или безумен мир вокруг нас? На этот вопрос карта не даёт ответа, оставляя нас «в дураках».

Обе фигуры (силуэт палача и красочная фигура страстотерпца) амбивалентны, что делает эту карту предельно концентрированной по эмоциональному заряду и насыщенной противоречивыми, ризоматическими смыслами, исторгающимися из ядра композиции. Вдохновенный



Рис. 215

¹ Дюккетт Л.М. ««Таро Тота» Алистера Кроули» / Л.М. Дюккетт — М., «Гарпократ», 2014 — С. 144.



Рис. 216

романтический порыв Уэйта, сочетается здесь с архаичной прямолинейностью «зелёного человека» Кроули, а также с материалистической установкой, приписываемой «Дураку/Шуту» французской школой Таро.

Меч, занесённый над головой святого — символизирует смертность нашей плоти. Бабочки — душу, а лошадь — движение. Таким образом в сумме мы получаем родственный предшествующим оккультным колодам смысл — духовную свободу, движение, инициированное интуицией, бегство от смерти в мир Духа и, конечно же, манифестацию одной из реплик Св. Павла, что «Бог избрал глупость мира, чтобы посрамить мудрых...» (1 Кор. 1; 27).

И уж не Св. Павел ли в миг его мученической смерти изображён на карте Сальвадора Дали? Тот самый Павел, что писал к Коринфянам: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом...» (1 Кор. 3:18-19). Но, возможно, меч, готовый отсечь голову, есть метафора выхода за пределы разума, как мистический жест «отсечения головы», трансформирующий нас к

новой, сверхрациональной модальности восприятия.

На карте в *Der Haindl Tarot* мы находим фигуру шута, в ситуации Фома неверующего (рис. 216)¹. В Евангелии от Иоанна сказано: «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в рёбра Его, не поверю» (Ин. 20:25). После того как Фома удалось вложить свои пальцы в раны Христа, он уверовал в Воскресение Господа, признал его своим Богом.

Таким образом Хайндль, давая отсылку к совершенно конкретной, знаковой мифологеме христианства, обращается к традиции интерпретировать эту карту в качестве Аркана «неверующего материалиста» — то есть человека, который верит лишь тому, что можно потрогать руками. Но, одновременно с этим, в качестве параллели он ставит руну *Вуньо*, которая означает «радость», а также, в магической традиции ещё и «совершенство», и «истинную цель». Парадоксально, но на самом деле Св. Фома, отказываясь поверить в невозможное, ничего не потерял, а напротив, получил больше других апостолов, так как смог прикоснуться к воскресшему божеству и даже вложить свои пальцы в его раны! Интерпретация фигуры Фома не является однозначной, а добавление руны *Вуньо* на карту, где Фома изображён в виде шута, делает образ значительно более многозначным, чем это было типично для карт

¹ Христос на этой карте символически заменяется на птицу с раной. Напомню читателю, что замена Христа на пеликана, кормящего своих детей из разорванной им же самим груди, была очень распространена в европейской оккультной среде.

Таро XVIII—XIX вв. Богоборчество, о котором лишь упоминала Рудникова, здесь претворяется в ещё большей степени, чем на карте у Сальвадора Дали. Неверие Фомы не стало причиной его трагедии, но, напротив, заставило божество пойти навстречу этому неверию и доказывать человеку его неправоту, тем самым наставляя его, а не «толкая в пропасть». Здесь одновременно можно вспомнить и ныне устаревшую идею о человеке, как «чистом листе», на котором конкретный жизненный опыт пишет свою историю, но также и об архетипическом европейском противостоянии монарха и шута, противостоянии желанном для каждого из включённых в него персонажей.



Рис. 217

В Таро Церемониальной магии (*Tarot of Ceremonial Magick*), созданной Констанс Джин Дюкетт и Лон Майло Дюкеттом в 1995 году, мы встречаем

ещё один прекраснейший пример переосмысления Аркана, причём осуществлённый всего несколькими жестами, относительно уэйтовского типажа. В колоде Дюкеттов дурак представлен в прыжке, в лёгком танце (рис. 217). Он парит над бездной. Его фигура — это тело подготовленного танцора и ему, в отличие от плохого танцора из известного афоризма, ничего не мешает выполнять свой экстремальный прыжок.

Здесь нет ни пса, ни крокодила, ни прочих животных. Нет и тяжёлого мешка за его спиной. Над ним сияет белое Солнце Духа, а под ним простирается бездна, которую он минует, словно паря над ней. Он как будто бы завис в воздухе, вопреки всем законам физического мира. Здесь нет мириад символов, как это было у Уэйта, Вирта или Кроули. Здесь есть чистый жест, который способен поведать нам об этом Аркане не меньше, чем колоды великих оккультистов прошлого. Если «Дурак/Шут» есть карта за пределами логоса, то вполне резонно представить себе её отыгранной в виде танца. Одну из своих лучших статей современный французский мыслитель Ален Бадью назвал «Танец как метафора мышления» (1998)¹. Перефразируя классика, можно сказать, что нулевой Аркан Дюкеттов можно назвать «Танец как метафора души» или, если угодно, «свободы Духа».

В совместной работе Руди Гигера и оккультиста Акрона *Vaphomet: The Tarot of the Underworld* на карте «Дурак/Шут» находим персонажа,

¹ Сама работа Алена Бадью может быть отнесена скорее к амплификационному ряду Аркана «Мир», чем к Аркану «Дурак/Шут», здесь важным для нас является именно название.



Рис. 218

отчаявшегося в жизни и решающего свести с ней счёты (рис. 218). Казалось бы, ничего подобного мы ещё не встречали в картах Таро, но это не совсем так. С дураком, который не видит смертельной угрозы, мы уже неоднократно сталкивались: и там, где его пытались забить камнями, и там, где на него нападали тигр или леопард, и там, где его поджидал голодный крокодил или дракон, но прежде всего там, где он не видел перед собой пропасть. Если дурак не видит угрозы в смертельном оружии, то ствол дробовика, приставленный ко рту персонажа, мало чем отличается на символическом уровне от падения в бездну или зубов крокодила. Сознательно ли он желает уйти из жизни или лишь беспечно играет со смертью? И та и другая интерпретации в одинаковой мере входят в смысловое поле этого многогранного образа.

На заднем плане картины мы видим поднимающуюся к небесам каменную постройку с лестницей. Гигеровский дурак не обращает на неё никакого внимания, как не обращал внимания дурак «Египетской традиции Таро» на стелу с высеченными на ней иероглифами. Единственное принципиальное нововведение, которое можно отметить на карте в *Vaphomet: The Tarot of the Underworld* — это соблазн, представленный обнажённой женской фигурой. Да, эротизированных женских образов в классическом Таро на Аркане «Дурак/Шут» мы не встречали, но вот демонстрация половых органов, а иногда и картины испражнения в старых таротических системах и игральных картах присутствовали, равно как и присутствовала там аллегория похоти — рысь/леопард. Так что несмотря на радикальное обновление эстетики и общей композиции Аркана, смысловая его составляющая осталась здесь так или иначе связана с традицией — то есть не выходит за пределы того, что понимается в наши дни как некое суммарное значение карты «Дурак/Шут».

С одной стороны, гигеровский дурак — это тот, кто в безумии своём уходит из жизни (метафора чистого отрицания: НИЧТО), с другой стороны, мы видим на карте человека, который, возможно, лишь играет со смертью, ведь мы не знаем, нажмёт он спусковой крючок или нет (и последует ли за этим выстрел). Таким образом он по амплификационному ряду приближается к упивающемуся красотами бездны уэйтовскому дураку, который не видит обрыва под ногами, который легкомысленно «жонглирует» своей жизнью.

Возможно, на гигеровской карте наш герой так сильно поглощён прослушиванием музыки в наушниках и влечением к гениталиям женщины, что просто не замечает того, что в его руках оружие, способное в любой

момент его уничтожить, как в последних кадрах киноленты Д. Кроненберга «Видеодром». Но вместе с тем, этот образ может оказаться выражением **духовной свободы и бунта**. Лестница за спиной персонажа — это иерархическая система общества, а также двадцать один пронумерованный Старший Аркан Таро. Дурак не желает участвовать в этих «играх»¹, в конкуренции, в которой нет выигравших, а есть только проигравшие, так как любая ступень предполагает ограничения и вписанность в общую иерархию: нищий не может себе что-то позволить, потому что не имеет средств, богатый — потому что это навредит его статусу, бизнесу, потому что у него нет на это времени. Причём оба могут жить в постоянном страхе перед смертью — бедняк, по причине того, что ему нечего есть, а богатый, потому что за его деньги и место ведётся постоянная борьба не на жизнь, а на смерть.

Дурак Гигера не желает участвовать в этих войнах и отворачивается от лестницы восхождения по ступеням иерархии общества. Он надевает наушники, уходя в свой мир, а может и вовсе просто отгораживаясь от мира (ведь мы не знаем, звучит ли там какая-то музыка или нет). Он демонстрирует сознательную «глухоту» к тому миру, который призывает всех мериться своими социальными достижениями, толщиной своего кошелька и высотой своей статусной ступени. Великий Глупец демонстрирует сознательное безмолвие — его рот закрыт стволом дробовика. Ему нечего сказать миру, так как он не желает говорить с ним на языке лестницы статусов.

Что же касается самого дробовика и женской фигуры, то их можно истолковать следующим образом: оружие олицетворяет собой не реальную, а символическую смерть: выстрел из дробовика — это убийство не себя, а того в себе, кто мог бы поддаться внешнему соблазну: соблазну продолжения своего рода, к примеру (ведь указательный палец гигеровского дурака показывает на женское лоно, тем самым намекая, от чего он хочет отказаться).

Общество навязывает нам игру «по правилам», в которой выигравшими считаются те, кто получили какой-то статус, кто создали семью и завели детей. Но многие ли реально задумывались над тем, хотят ли они этого всего на самом деле? Этот дурак, символически убивающий себя для всех (столь ограниченных) соблазнов этого мира — демонстрирует полную свободу как от ценностей человеческого сообщества, так и перед лицом смерти. Он реально свободен от всего, и в этом положении он оказывается за пределами любой возможности его измерить человеческой мерой — он НИЧТО, но не как отсутствие чего-то, а как абсолютная полнота самодостаточности. При такой трактовке данный персонаж не столь уж сильно будет отличаться от кроулианского нерождённого Гарпократа и уэйтовского романтика-безумца: это не признающий стандарты благополучной жизни среднестатистический субъект, а бунтарь, стремящийся в своём порыве лишь к Абсолюту и свободе.

Вероятно, наибольшему обновлению после «Таро Тота» Алистера Кроули с точки зрения смысла Аркан «Дурак/Шут» подвергся в колоде

¹ Как главный герой фильма «Платформа» (*El Nojo*, 2019).



Рис. 219

Акрона, появившейся в начале XXI века (рис. 219). На карте мы видим голову безумца (внизу изображения), на которой восседает иномирное существо с мечом. Этим мечом оно сокрушает все возможные образы, идеи, мысли, концепции. Главным низверженным символом оказываются *весы* (это можно понимать и буквально, что дурак выступает против любого баланса, но может быть истолковано и в качестве воображаемого диалога с А. Кроули, который утверждал, что «Регулирование» — это невеста «Дурака/Шута»).

Но чем же руководствуется этот дурак, если его невидимый союзник разрушает любые возможные умозаключения? На карте Акрона есть подсказка для ответа на данный вопрос. Из головы мистической фигуры с мечом вылетает стая птиц. Издревле птицы были одним из основных инструментов дивинации.

Птицы на данном изображении — это божественные поводыри. Но чтобы следовать за ними, нужно рушить любые доводы разума, любые аполлонические логосы, отдаваясь лишь одному единственному логосу внутреннего Бога — голосу внутреннего «Я».

Да, это путь в «безумие», но кто мы такие, чтобы оценивать это в категориях абсолютной истины? С точки зрения разума, такой путь — это катастрофа, но с точки зрения «безумца», это единственно правильное решение, единственный верный выход. Сколько было тех, кто сделал ставку на разум и проиграл? Сколько было тех, кто бросился в пучину безумия и сгинул в ней? Никто не может гарантировать безопасность и «правильность» избранной нами стратегии жизни. Мы должны рисковать: рисковать всем, если мы желаем получить что-то большее, чем просто крошки со стола господ или скорлупы от божественных сфирот (так как не рискуя, нельзя добиться ничего ни в материальной, ни тем более в духовной сферах).

Бескомпромиссное уничтожение любых рациональных доводов, мешающих двигаться вслед за божественным влиянием — это возможность достижения подлинной свободы бытия, подлинного экстаза слияния с миром Духа, но также и возможность полного саморазрушения. Никто не сможет застраховать вас при прыжке через Бездну Духа: нужно либо решиться на этот прыжок и ворваться в сияние Айн-Соф-Аур, что по ту сторону Кэтэр, либо так навсегда и остаться с тем, что имеешь (стараться дотянуть до смерти «лишь бы чего-то не произошло»).

Не каждый решится на отважный рывок и более того, было бы страшно жить в мире, где каждый — это «Дурак/Шут» Таро. Но истинные святые мистики, истинные художники и поэты, революционеры и борцы за свободу таковы. Многие из них сделали свой выбор в пользу стремления за мечтой, за божественным Духом, и большинство из них проиграли, но те, кто сумели добиться того, к чему они так отчаянно стремились, остались навсегда самым ценным, что есть в истории. Впрочем, вероятно, для них это не имело ни малейшего значения, а имела значение лишь уверенность в одном единственном — желании не предать свою истинную волю, своего Бога или богов и свою мечту, влекущую к небесам.

Именно таким, полностью внедрившимся в поток Дао, в энергию Кундалини, в структуру ДНК, мы видим «Дурака/Шута» ещё в одной современной нам колоде *Mary-El Tarot* (2003/2012). Здесь фигура Дурака уже не является каким-то человеческим персонажем, а скорее манифестацией чистой витальной силы, силы Духа животворящего, организующего всё и вся и с такой же легкостью разрушающего миры, как и создающего (рис. 220).



Рис. 220



В книге «Таинство пути» я уже анализировал процесс постепенной трансформации Аркана «Дурак/Шут», произошедшей в последние несколько сотен лет, который я ставил в зависимость от тех социокультурных преобразований, которые претерпело европейское сообщество. Хотелось бы напомнить читателю некоторые наиболее важные моменты из этих изысканий.

В эпоху классицистской ясности и строгости мышления (XVIII век) эта карта означала **сумасшествие** или **безумие** — то есть была достаточно узкой по своему содержанию. Совершенно иной образ Аркана «Дурак/Шут» встречаем в эпоху эпистемы рынка (эпоху романтизма и реализма XIX — первой половины XX веков), когда складываются классические «школы эзотерического Таро». Подобно тому, как эпистема рынка не вытесняет классицистскую *таксономию*, но добавляется к ней на правах «иной (новой, дополнительной) сцены» (исподволь подрывая основания первой), Аркан «Дурак/Шут» эпохи романтизма взламывает классическую аллегорию *сумасшествия* образом одухотворённого творца-странника¹, идущего в неведомый путь. Но такой слом в трактовке карты не является буквальной сменой одного представления об Аркане на другое, а напротив, является скорее

¹ Особенно этот образ наглядно представлен в Таро А. Уэйта.

парадоксальным объединением всех его противоречивых смысловых составляющих.

В английской школе парадоксальность Аркана «Дурак/Шут» превращает его в Аркан Арканов, что подчёркивается размещением его на пути *Алеф* — на самой вершине Древа Жизни. Во французской школе Таро (особенно у О. Вирта) Аркан «Дурак/Шут» и вовсе раскалывается на две составляющие (при том, что карта используется одна). С одной стороны, Вирт пишет, что нулевая карт Таро соответствует концепции Нирваны и каббалистическому Айн-Соф-Аур — пространству над Эц а'Хаим, с другой стороны, относит данную карту к пути *Шин*, находящемуся между сферами х'Од и Мальхут, то есть помещает Аркан «Дурак/Шут» почти в самое низовье Святого Древа. Такой принципиальный разрыв в каббалистической топологии, объединяющийся одной картой, как нельзя лучше демонстрирует мировоззрение эпистемы рынка: классическая модель мира вступает в противоречие с новым ситуативным мышлением эпохи мобильности, и в то же самое время одна система как будто бы вызревает и основывается на другой.

Новая эпистема *симулякров и виртуальной реальности* (наши дни) привносит свои коррективы в трактовку Аркана «Дурак/Шут». В ряде колод, наподобие Таро Х.Р. Гигера (в последней редакции — 2010 г.) или Таро Акрона (2004 г.), появляются **двойники нулевой карты!** «Дурак/Шут», не теряя своей парадоксальной природы, расщепляется на составляющие: в последней версии «*Baphomet. The Tarot of the Underworld*» добавляется **дважды нулевая карта**, именуемая «Вирус»¹ и обозначенная лемнискатой (рис. 221), а в «*Der Akron Tarot*» — карта «Темный ребёнок» (рис. 222), на которой вместо номера размещён перевернутый *анх* (в данном случае перевернутый *анх* обозначает тягу к саморазрушению, к развеществлению, к уходу в *НИЧТО*).

Если в XIX веке и первой половине XX века для двух полярных концептов использовалась одна и та же карта «Дурак/Шут» (французской и английской школ), то теперь наблюдаем противоположную тенденцию — для одного и того же смыслового поля нулевого Аркана используются две различные карты! Как только «Дурак/Шут» стал пониматься тарологами всего мира более-менее унифицировано, стали возникать новые карты, выполняющие роль непредсказуемого вмешательства, вторжения того, чего никак нельзя заранее предвидеть.

Таковы основные версии этого Аркана в наши дни. Таково его понимание и значение в наиболее ярких и интересных с моей точки зрения колодах. Конечно, историю каждого Аркана можно рассказывать бесконечно, так как история карт Таро не завершена, а продолжается. Но у всего есть свой логический предел, граница для нашего восприятия и по этой причине считаю, что на истории этого Аркана следует поставить точку,

¹ Любопытно, что изображение Аркана «Вирус» является не только немного видоизменённым двойником Аркана «Дьявол» из этой же колоды, но также оба они заимствованы из образов картин цикла Х.Р. Гигера «*Necropolis I*», которые в свою очередь являются версиями рисунка «Бафомет» Элифаса Леви. В данном случае многоуровневый *симулякр* (копия копии) современной нам эпистемы представлен во всей своей полноте.



Рис. 221

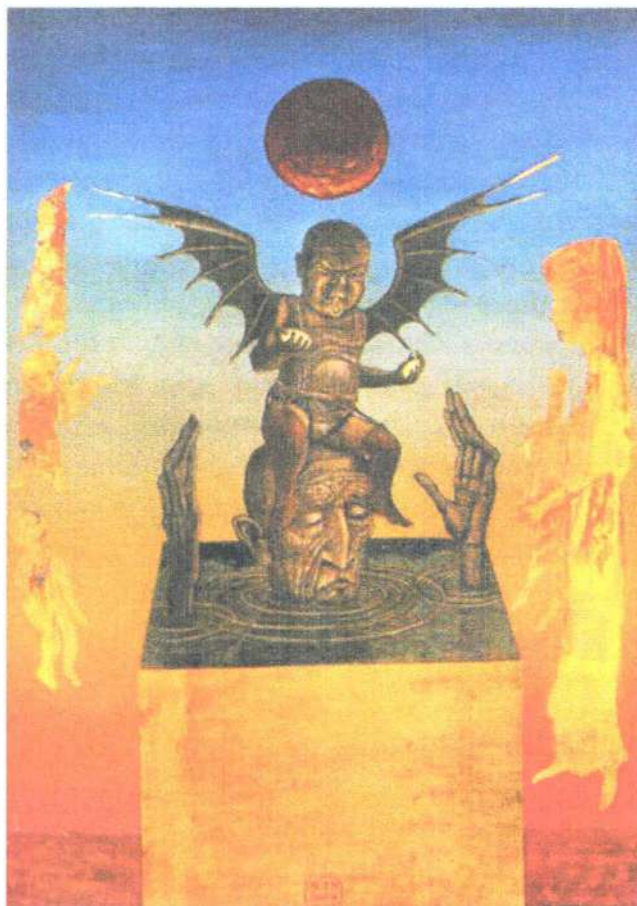


Рис. 222

чтобы перейти к некоторым весьма интересным моментам, связанным с ближайшим к этому Аркану амплификационным рядом.



«Дурак», «Шут», «Нищий», «Безумный» или «Глупец» — вот традиционные, экзотерические наименования этого Аркана и, пожалуй, проще всего будет начать нашу экскурсию в его глубины именно с рассмотрения значения этих слов. Русское слово *глупость*, как свидетельствуют исследователи, происходит от распространенного праславянского корня «*глу*», что можно перевести как «пустой». Так что слово «глупый» — первоначально значило именно «полый», «пустой».

Другое наименование Аркана — «Шут» — отсылает к совершенно иному феномену: к строго определённой социальной роли в обществе. Уверен, что всем знакомо традиционное изображение озорного или безжалостно саркастического шута в цветном «ослоухом» колпаке с бубенцами, который является атавизмом карнавальных костюмов времён древнеримских сатурналий, переродившихся со временем в «ослиные процессии» раннего Средневековья. В руках у шута часто изображается погремушка: трость с привязанным к ней бычьим пузырьём, набитым горохом. Эта принадлежность — также рудимент древнеримской традиции. Такие погремушки-систры (от лат. *sistrum* — трести) символизировали *пустоту ума шута* (то есть его глупость) — ведь чем более пусто в голове, тем лучше в ней может что-то «гремять». Именно символика пустой головы изначально была заложена в столь простой предмет, как гороховая погремушка. Любопытно, что в России шутовство также тесно ассоциировалось именно с горохом — в том числе, традиционным украшением шута была гороховая солома, от которой пошло известное всем выражение «*шут гороховый*».

Исследователи отмечают существование профессиональных шутов уже во времена ранней истории человечества. Известный автор древнего мира Плиний Старший вскользь упоминает царского шута при изложении истории визита художника Аппеллеса в резиденцию Потлемея I. То есть речь идет о времени III—II века до новой эры! И тем не менее, в уме современного человека слово «шут» устойчиво ассоциируется прежде всего с европейским Средневековьем и Ренессансом, и это не случайно. Именно об этих шутах известно наибольшее количество сведений, и именно эти шуты выполняли в обществе достаточно важную социальную роль.

Большинство учёных, изучающих культуру и быт европейского Средневековья, сходятся во мнении, что шут был символическим «теневым близнецом» короля. Шуту позволялось больше, чем кому-либо в общественных нормах того сурового времени. Под видом непритязательной шутки, случайно оброненной глупости, дурачества-одержимости или дурачества-наваждения, шуты могли говорить на табуированные темы и критиковать тех, кого критиковать иным способом было невозможно. Перефразируя известный афоризм, можно сказать об этой эпохе: «*что позволено быку (или скорее ослу), то не позволено Юпитеру...*».

На пользу институту шутовства шло и то, что шуты воспринимались христианизированным обществом как люди, оставшиеся по божьей воле **вечными детьми**, а это ценилось как своего рода добродетель или, по крайней мере, качество, дающее право на прощение их неразумия и право на ожидание ими подаяния от других (ведь Иисус учил: «*будьте как дети*»). Не только люди с психическими заболеваниями или какими-то физическими нарушениями, но подчас и просто люди с развитыми актёрскими способностями зарабатывали себе на хлеб шутовством, так как жизнь шута, как бы это парадоксально не звучало, всё же ценилась выше, чем жизнь крестьянина или мелкого торговца, так как шут был **политической фигурой**, признавали ли это в открытую или нет.

Роль шута в средневековой Европе во многом сводилась именно к социальной роли «буфера» в структуре коммуникации привилегированного класса. Шут был эдаким Гермесом/Меркурием — важным звеном взаимодействия между Олимпийцами и Тартаром (знатью и простыми людьми). В связи с отсутствием в эту эпоху свободы критики власти (иногда полным, иногда частичным, в зависимости от амбиций и общей политики монарха), придворные не могли открыто порицать политику короля. Однако ещё более щекотливой была ситуация, когда сам монарх не мог позволить себе критиковать наиболее влиятельных вельмож или группу/клан тех или иных именитых придворных особ.

Именно тут шут и оказывался необходимым. Придворные шуты и карлы часто в завуалированной форме — в виде акции или перформанса, как сказали бы сейчас (то есть «дурачества») — занимались по сути политической сатирой, которая была формой коммуникации между великими мира сего и их подданными. Но если шут переходил границы дозволенного, его наказывали. Однако, наказывали шута (или вовсе всего лишь его шутовской жезл), а не тех, чьё мнение он доносил до внимания высшего общества, так что через ёрничество и кривляния шутов представители привилегированной элиты подчас доводили до сведения друг друга, а также монарха, своё недовольство, свои жалобы и страхи, критику или чаяния, продвигали спорные предложения и идеи, не рискуя при этом своими драгоценными жизнями.

Именно шуту выпадала роль агента политики, в то время как аппарат власти выступал лишь как сдерживающий политический панцирь. Будучи никем, только шут был способен творить что-то новое, а точнее: что-то новое могло проскользнуть в общество только через него. Парадоксальным образом это коррелирует с библейским догматом *творения из ничего*. Ведь если подходить к нему со всей строгостью, то для творения Богу было необходимо именно **ничто**, так как **нечто** не пригодно в качестве первоначала для творения мира, если Бог претендует на роль Абсолюта. В роли этого «политического ничто», в эпоху средневековья выступает фигура шута.

Согласно большинству определений — глупость означает действие без причины. То есть в каком-то аллегорическом смысле — это и есть перводвижитель, так как он ничем не обусловлен. Дурак — это также трикстер — инициатор движения — провокатор, нарушитель равновесия

весов и порядка, или, что более вероятно, создатель условий для нового порядка. Это актёр и актор — в том смысле, что он способен осуществить акт действия.

Однако, очень часто помимо талантов к актерскому мастерству «клоуна-шута», на эту роль попадали люди с явными физическими недостатками. Как правило, это были карлики. С такими шутами-карлами, которые часто обладали ещё и какими-то врождёнными «отклонениями от нормы» — то есть считались «уродцами» — можно ознакомиться на большом количестве картин величайшего испанского живописца семнадцатого века Диего Веласкеса. За свою достаточно долгую жизнь он написал целую серию полотен, изображавших королевских шутов.

К примеру, прекрасно иллюстрирует облик шута того времени знаменитый «Портрет придворного карлика доня Себастьяна дель Морра». Но в наибольшей степени социальный статус шута раскрывается в возможно самой известной картине художника и одной из самых известных картин в истории мировой живописи — это «Менины» (от исп. *Las Meninas* — то есть «Фрейлины»). Картина создана в 1656 году.

На картине мы видим сцену работы Веласкеса над семейным портретом короля Филиппа IV (рис. 223). Композиция построена таким образом, что король с супругой находятся как бы «на месте зрителей, взирающих на полотно», так что монаршая чета видна нам только через отражение в зеркале, висящем на противоположной стене залы. Однако, несмотря на столь монотонную сцену, которой обычно является многочасовая (или даже многодневная) ситуация создания художником многофигурного портрета, на полотне Веласкеса перед нами разворачивается настоящая драматическая социальная коллизия! Нашему взору открывается следующее: юная инфанта Маргарита, простояв, как можно предположить, уже не один час и скованная жёстким платьем, традиционным для той эпохи, мучимая жаждой, обращается к фрейлине (одной из менин) с просьбой принести воду. Фрейлина приносит инфанте крошечный (размером с напёрсток) сосуд воды, из которого, по правилам этикета, Маргарита должна сделать лишь маленький глоток — так как она представляет собой высшую аристократию, а не какой-то плебс, который может удовлетворять свои «животные» желания в неограниченных количествах.

Казалось бы, перед нами картина тотального контроля всего и вся, тотальной несвободы от господствующей идеологии даже монархов и их семей. Но на этой же самой картине шуты, в момент соблюдения инфантой Маргаритой строжайшего дворцового этикета, развлекаются тем, что пинают королевского пса! Безусловно, в наши дни, созерцая эту сцену из двадцать первого века мы можем сказать, что свободным в данной ситуации является только художник, который способен заметить сами устои власти и показать их силу и слабость. Но для той далёкой эпохи — нарушение правил, подчас было доступно только шуту или королю, а иногда, как в случае с ситуацией в «Менинах» и вовсе только одному лишь шуту.



Рис. 223

Шуты Веласкеса — это не только эпоха расцвета шутов, не только эпоха пика их социальной свободы, но и эпоха заката данного явления — так как в течение последующих за эпохой Веласкеса ста лет традиция шутовства в Европе практически полностью исчезла.

В русских барских домах или даже в царских дворцах по аналогии с Европой также нередко содержались шуты, в обязанности которых входило развлекать как самих господ, так и их гостей. Известны придворные шуты Петра Первого (Великого): Иван Балакирев, вошедший в историю множеством приписываемых ему молвой забавных анекдотов, и Ян д'Акоста, которому за «политические» и «богословские» споры Царь Пётр пожаловал остров в Финском заливе и титул «Самоедского Короля», что опять указывает на глубокую внутреннюю связь образов короля и шута.

Также можно проследить линию пересечения традиций шутовства с традицией юродства, хотя последнее несло существенно бóльшую сакральную

нагрузку. Слово «юродство» происходит от старославянского слова «оуродъ», что может означать — «безумный». Всем известен классический образ юродивого, созданный великим русским певцом и актёром Иваном Козловским — исполнителем роли Юродивого в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Напомню, что в этой опере, написанной по мотивам пьесы А.С. Пушкина, именно Юродивый обладает подлинной политической силой — во многом потому, что ни в коей мере на неё не претендует.

В православии юродивый — это не столько безумец, сидящий у калитки церкви, сколько целый слой своего рода странствующих монахов, отдавшихся во власть мнимого безумия (или как говорят: «юродства Христа ради»). Такой «институт монашества» призван обличать внешние мирские ценности и блага, в том числе через сокрытие собственных добродетелей и через навлечение на себя поношений и оскорблений. Интересно, что традиция юродства, будучи традицией хоть и признаваемой, но так или иначе маргинальной, имеет глубокую укоренённость в самом библейском тексте.

Многие пророки Ветхого Завета могут считаться предшественниками юродивых. Как известно, пророк Исаия ходил обнажённым в течение трёх лет, тем самым предупреждая народ о надвигающемся египетском пленении (Ис. 20:2-3). Пророк Иезекииль готовил хлебы на коровьем помёте и лежал перед камнем, символизирующим осаждённый врагами Иерусалим (Иез. 4:15). Пророк Осия по велению Господа вступил в брак с падшей женщиной, что должно было символизировать измену Израиля Богу Авраама (Ос. 3).

Судя по всему, целью вышеуказанных действий было желание привлечь внимание окружающих и побудить народ Израильский к покаянию и обращению к «вере отцов», через экстравагантные «перформансы». Пророки, указанные в Ветхом Завете, не могут считаться юродивыми в полном смысле слова, так как они лишь время от времени прибегали к таким вызывающим действиям для доведения до народа Израиля воли Божьей, а не посвятили «безумию» всю свою жизнь (в отличие от традиции собственно «юродства Христа ради»).

Любопытно, но и вне иудео-христианской культуры можно встретить аналогичные исторические прецеденты. В главной своей исторической работе «Эпитома сочинения Помпея Трога "История Филиппа"» Марк Юниан Юстин описывает следующую ситуацию из эпохи античной Греции: между афинянами и мегарянами происходила яростная борьба за обладание Саламином. После целого ряда тяжёлых и сокрушительных поражений афиняне установили суровое наказание — смертную казнь каждому, кто выступит с предложением пойти войной на захват этого острова вновь. Однако Солон, боясь, что молчание его будет трусостью по отношению к государству, а открытый разговор о войне может оказаться для него смертельным, притворился безумным. Так, под предлогом одержимости, он смог говорить о том, что было запрещено. В растрёпанном и неопрятном виде, имитируя умалишённого, он предстал в центре города и когда собралась толпа зевак, Солон стал говорить стихами, что во

многих культурах воспринималось как синоним боговдохновенности или одержимости (к примеру, в северо-германской традиции). Ему удалось так увлечь своими «безумными» речами народ, что афиняне выступили против мегарян, и после блистательной победы остров стал территорией, принадлежащей афинянам. Цель была достигнута.

Важную роль юродству и безумию отводил в своих писаниях один из основателей христианского учения — св. Апостол Павел. В «Посланиях», в частности в Первом к Коринфянам, можно прочесть множество указаний на величайшую ценность **юродства** или **неразумия к истинам мира земного**: «Мы безумны Христа ради, а вы мудры во Христе; мы немощны, а вы крепки; вы в славе, а мы в бесчестии. Даже доныне терпим голод и жажду, и наготу и побои, и скитаемся, и трудимся, работая своими руками. Злословят нас, мы благословляем; гонят нас, мы терпим...» (1Кор. 4:10); «Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие?» (1Кор. 1:20); «Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым» (1Кор. 3:18); «Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом...» (1Кор. 3:19); «...слово о кресте для погибающих юродство есть» (1Кор. 1:18); «...благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1Кор. 1:21); «...мы проповедуем Христа распятого... для Еллинов безумие» (1Кор. 1:23); «...потому что немудрое Божие премудрее человеков» (1Кор. 1:25). Последнее приведенное мной высказывание Павла наиболее близко эзотерическому толкованию Аркана «Дурак/Шут».

Многие учёные причисляют развитую культуру юродства к традициям именно русской православной церкви. И действительно, наибольшее число святых юродивых было именно на Руси — в Православии принято почитать тридцать шесть юродивых! Весьма интересно и то, что Волхв (то есть *Маг*) и Олух (то есть *Дурак*) — в русском языке это однокоренные слова. Вполне логично, что слово «волхв», как и «олух» — произошло от «вол-ух» (то есть «пастух волов»). Ведь волхв — это духовный учитель, а духовных учителей принято называть пастухами. Даже в наши дни священнослужителей часто называют пастырями, что тоже означает пастух.

Каждый знает, что на Руси, помимо царского шута существовали ярмарочные шуты, именуемые *скоморохами*. Слово *скоморох* — обычно переводят как «мастер шутки» (то есть всё тот же **шут**). Скоморошество было формой ритуального анти-поведения, как и «ослиная» природа европейского шута. Из личной беседы с академиком М.И. Имханицким, который занимался разработкой этой темы, могу привести мысль о том, что скоморошество — это форма ритуала, относящаяся к наиболее архаичной культуре и столь живучая, что без особых мутаций пережила эпоху своего рождения на многие века. Скоморошество, будучи явно языческим рудиментом, существовало в христианской культуре практически на всём её протяжении: сколько с ним не боролись, но победить так и не смогли — люди любили скоморохов, и общество явно нуждалось в них.

Хтоническая составляющая образа шута на Руси проявлялась в том, что, как отмечают фольклористы, в русской речи часто можно встретить замену

слова «чёрт» словом «шут». К примеру, в устойчивых выражениях: «*Ну и шут с ним*», «*Какого шута?*». А в традициях русского севера русалок/ундин именуют «шутовками» (то есть «чертовками»). Это явно намекает на то, что шут воспринимался близким к некой неуправляемой, первичной стихийной силе — аннигиляции всех правил и обычаев. Шут — это беспорядок, это хаос, это отмена норм поведения, а значит психологически очень важная составляющая любого общества. Так как если в культуре девяносто девяти процентам порядка противопоставлен хотя бы один процент хаоса — эта культура простоит многие века. Но стоит утратить эту частицу хаоса, как сам порядок будет уничтожен.

В России шутство также имеет традицию, представленную на уровне фольклорных сказаний. Знаменитый персонаж русских народных сказок, Иван-дурак, часто противопоставляется Царю в качестве агента некоего сакрального/иног знания, чьё выражение для профанного мышления предстаёт как глупость и дурачество. По некоторым версиям имя с эпитетом «дурак» является древней формой апотропного имени-оберега, предотвращающего «сглаз». По другой версии «дурак», «глупец» — это имущественный или же социальный статус Ивана-дурака, то есть пустота («глупость») может быть истолкована, как отсутствие каких-либо богатств у героя. Поскольку он в большинстве сказок — третий сын, ему не положена доля в наследстве: он согласно известному русскому высказыванию «остаётся в дураках». Как правило, его иерархический статус очень низкий — это «крестьянский сын» или «сын старика со старухой». С помощью магических средств и «тайных заклинаний или ритуалов» и особенно благодаря своему **неразумному уму**, Иван-дурак успешно проходит любые испытания и достигает высших ценностей: он побеждает противника, женится на царевне, обретает богатство, почёт и т.д. Возможно, Иван-дурак достигает всего этого благодаря тому, что он воплощает собой разрыв: архаичный страх примитивного мышления перед силой неизречённого слова, которое было атрибутом древних жрецов или шаманов. В таком случае он не «олух», а архаичный волхв, который пришёл, дабы притязать на свой изначальный статус и свои законные права.

Но не исключено, что всё это происходит только в голове безумца: все его победы, приключения, магические свержения дряхлого царя и т.д. могут свидетельствовать просто о том, что Иван «без царя в голове». Примечательно, что Иван-дурак — единственный из братьев, кто обладает речью в сказке. И какой речью! Иван-дурак, как Эдип, отгадывает загадки, а подчас и загадывает их, то есть занимается тем, чем занимаются во многих традициях архаичные жрецы или мудрецы. Помимо прочего, Иван — своего рода скоморох, менестрель; в сказках подчеркивается его особенное пение, а также его умение играть на чудесной дуде или гусях-самогудах, заставляющих плясать каждого, кто слышит эти звуки.

Иван-дурак — носитель особой, не обычной разговорной речи, а речи скорее магической или поэтической, что в ранних культурах часто было тождественными явлениями (как было показано выше на примере с «безумием» Солона). Любопытную мысль, относительно магической сущности поэтической речи, высказывает в своих исследованиях

Ф. де Соссюр — рассуждая о природе поэтического, он приходит к заключению, что цель стихосложения в аннигиляции срифмованных означающих. То есть, акт поэзии движется к обесмысливанию всего в неё включаемого и создании своего рода смысловой пустоты. Подобное радикальное предположение очень близко к сущности Аркана «Дурак/Шут» в качестве равновесия пустоты или последнего равновесия, как характеризовал этот Аркан Кроули.

В игральных колодах есть карты, именуемые Джокером (от англ. *Joker* — шутник или шут). Это карты с более-менее традиционным изображением шута, которые в большинстве карточных игр **могут заменить** любую другую карту стандартной колоды по желанию игрока, обладающего Джокером. В игральных картах Джокер ещё ближе внутренней сущности Аркана «Дурак/Шут», чем даже в самом Таро — так как именно игральные карты дают жёсткую систему иерархии, и именно в эту иерархию и вклинивается не имеющий собственного места Джокер. Выходит, Джокер-Шут — это тот, кто, являясь никем, может стать, кем угодно! Или точнее, может надеть любую маску, по-прежнему оставаясь никем. Такая интерпретация Джокера идеально укладывается в концепцию Аркана «Дурак/Шут».

Классические карты Таро прошлых веков (в отличие от многих игровых колод) никогда не предлагали в качестве персонажа нулевого Аркана фигуру Арлекина итальянской комедии *дель арте*. В Старшем Аркане можно было найти сумасшедших, бродяг или шутов, но не Арлекинов. Однако, есть всё же у нашего Безумца и Арлекина один общий корень: и сумасшедший ранних колод Таро, и Арлекин — это выродившиеся образы Геркулеса. Параллель между Геркулесом и карточным «Дураком/Шутом» я уже проводил (ср. рис.168 и рис. 169), а на генетическое родство Арлекина и Геркулеса указывает ряд авторов, занимавшихся историей данного феномена¹. Впрочем, для европейской сцены XVI—XVII века было привычно высмеивать великих героев античного мира, превращая их в тугодумов, бабников или лодырей. Достаточно обратиться к классическим примерам оперного искусства семнадцатого столетия (в частности, к драмам с музыкой Франческо Кавалли, в том числе к самой известной опере того времени «Язон» 1649 года), чтобы в этом сполна убедиться. Такая метаморфоза из героической эстетической категории в комическую демонстрирует **движение**, а «движение» — одна из ключевых характеристик Аркана «Дурак/Шут».

Время неумолимо диктует свои законы эстетического, по этой причине без обращения к источникам прошлого невозможно корректно истолковать ни метафоры прошлого, ни цветовую символику ушедших времён. К числу сложно считываемых символов из изображений Аркана «Шут/Дурак» можно отнести пёструю одежду персонажа, вычурную и зачастую даже вопиюще броскую по тем временам. На что могла указывать такая одежда в отдалённые от нас столетия, когда создавались карты Таро?

¹ <http://ezhe.ru/ib/issue1002.html>

Для наших современников броскость одежды человека, её одноцветность или многоцветность далеко не всегда способны указать статус её владельца. Но для человека Древнего мира, Средних веков и даже эпохи Возрождения одежда была достаточно строго кодифицирована. Так, к примеру, в Книге Левит можно прочесть следующую фразу: «...в одежду из разнородных нитей, из шерсти и льна, не одевайся» (19:19).

Текстовое дополнение «из шерсти и льна» — есть одна из форм интерпретации скудного оригинала, где сказано буквально «в одежду, сотканную из двух, не одевайся». Можно истолковать это как запрет на ношение одежды из разных материалов, но можно прочесть это с таким же успехом и как запрет на ношение двухцветной (то есть разноцветной одежды)¹. Известный исследователь данного феномена в европейской культуре — Мишель Пастуро в работе под названием «Дьявольская материя» — указывает на то, что пёстрая и даже просто полосатая ткань достаточно долго считалась атрибутом «изгоев» общества: евреев и еретиков, шутов и жонглёров, палачей и проституток, а также прокажённых, а в художественных произведениях (романах и живописных полотнах) — была атрибутом предателей.

Пастуро пишет: «...в средневековой культуре "*vagius*" (разнообразный, пёстрый) обозначает что-то нечистое, агрессивное, аморальное или лживое. Человек, которого характеризуют как "*vagius*" (непостоянный, переменчивый), непременно покажет себя хитрецом, лгуном, жестоким человеком, он может страдать от кожных или психических заболеваний»². «Проститутка в красно-жёлтом платье в полоску, жонглёр, шут..., чей костюм украшают разноцветные квадраты и ромбы (и не важно сколько цветов в палитре — три, десять или двадцать), — все они, за счёт своего платья, являют одну и ту же идею — идею смятения, беспорядка, шума и нечистоты»³.

Примечательно, что на Аркане «Сила/Мужество» изображён успешный поединок человека и льва (благородного царя зверей). В то время, как на Аркане «Дурак/Шут» перед нами появляется пародия этой битвы: зверь, изображавшийся нарочито мелким и «испачканным» полосками (тигр у Кроули) или пятнами (леопард или рысь у Эттейллы или Вирта) с легкостью терзает не обращающего на это внимание безумца. Для европейца прошлых веков тигр или леопард/рысь были не просто мощными и сильными животными (как лев), но теневыми аналогами царя зверей — то есть антагонистами благородного льва. Пастуро описывает курьёзные примеры, когда суеверный страх перед пёстротой (и особенно перед полосками)

¹ Принципиальное различие между многоцветным и двухцветным (полихромией и бихромией) появилось в культуре достаточно на поздней стадии: для библейских времён это синонимы.

² Пастуро М. «Дьявольская материя: история полосок и полосатых тканей» / М. Пастуро. — С-Пб.: Новое литературное обозрение. 2019. — С. 27.

³ Пастуро М. «Дьявольская материя: история полосок и полосатых тканей» / М. Пастуро. — С-Пб.: Новое литературное обозрение. 2019. — С. 29.



Рис. 224

доводил европейских учёных до того, что они характеризовали зебру, как в высшей степени агрессивное и злобное животное — фактически исчадье ада!

Даже в наше время, когда за пёстрыми или полосатыми цветовыми решениями более не закреплены никакие негативные смыслы, тем не менее именно их предпочитают использовать для тех мест, где нужно сконцентрировать наше внимание: дорожная зебра, «лежачие полицейские», шлагбаумы и т.д. Полоски словно бы приковывают наш взгляд, а также создают ощущение движения, маркируют те сферы нашей жизни, где для нас может возникнуть угроза.

Опасность, неожиданность, эксцесс, а также постоянная метаморфоза, движение — вот ключевые характеристики таротического Дурака. И кому, как не ему носить одежду из полосок или лоскутков? Впрочем, вооружённый палкой Безумец, в броских не однотонных одеждах мог вызывать у людей прошлого и ещё одну крайне неприятную ассоциацию с Каином и его актом убийства своего родного брата (рис. 224). А на рубеже XVIII—XIX веков полосатая одежда стала также ассоциироваться с революцией, что тоже хорошо можно соотнести с нулевым Арканом, свободным и не подчиняющимся никаким внешним законам.

Аркан «Дурак/Шут» предельно многогранен и во французской традиции к его сфере относятся не только духовные истины и некая внутренняя глубокая социально-политическая миссия, но и глупость — как таковая. В том числе и *глупость, претендующая на истину в последней инстанции*. Или, выражаясь точнее, такой дурак — это человек, который уверен в том, что он точно знает, как устроен мир и точно знает, как в этом мире всем нужно

жить. Как вы помните в Аркане «Суд/Ангел» происходит выход человека за пределы парадигмы, господствовавшей в мире, в котором он жил, но тут может произойти роковая ошибка, которая обесценит весь предшествующий путь — уверенность в том, что теперь этот человек свободен!

Однако, именно тогда, когда человек уверен в том, что он освободился от всяческих оков — это и есть совершенно профанная, а не сакральная **глупость**, которая идёт строго по негативному аспекту Аркана «Дурак/Шут». Или, как говорили даосы: «*названное Дао — не есть подлинное Дао*». Для европейской культуры XVIII—XIX века такой проблемой был *материализм*: люди многое узнали о мире — появилась медицина совершенно нового уровня, палеонтология (были открыты множество вымерших видов), появилась теория эволюции, теория естественного отбора, заявили о себе гуманитарные науки и т.д. И в свете такого научного прорыва, который так многое смог объяснить, чего не могли объяснить духовные учения или что они объясняли менее убедительно — утвердился предельный пиетет общества к науке-освободительнице, в контексте чего постепенно была отброшена любая не верифицируемая/фальсифицируемая практика.

Духовный опыт был сведён к физиологическим процессам, а всякая духовная жизнь проверялась в лучшем случае прагматизмом (степенью полезности), как мерой всякого, как говорилось тогда, «субъективного» видения. И в эту эпоху, естественно, Аркан «Дурак/Шут» прежде всего воплощал собой *материалиста* — то есть человека, претендующего на знание в последней инстанции: верящего в то, что всё познаваемо, а то, что непознаваемо — не существует¹.

Однако истинная проблема тут не в материализме, а в уверенности, что смена парадигмы — не просто смена одной системы координат на другую, а в том, что раньше мы заблуждались, видели мир «сквозь тусклое стекло», а теперь зрим «лицем к лицу». Если человек претендует на финальную ступень в освобождении, он неизбежно будет проглочен «крокодилом» новой парадигмы, который, возможно, окажется ещё более злобным и прожорливым, чем была предшествующая парадигма, представленная в виде рыси.



Карта «Дурак/Шут» уникальна с точки зрения её каббалистических соответствий в английской и французской школах Таро, так как если для англичан — она есть начало Старшего Аркана, то для французов — почти самый его конец. Этим обусловлен и феерический разрыв в местоположении этой карты на Древе Жизни в этих оккультных традициях, что в свою очередь не могло не инициировать и совершенно различную интерпретацию данной карты, являющейся сакральной для англичан и профанной для большинства французских текстов.

¹ «Сказал безумец в сердце своем: "нет Бога"» — гласит псалом.

В классической французской школе Таро, идущей от Элифаса Леви и Папюса, Аркан «Дурак/Шут» сопоставляется с двадцать первой буквой иврита — *Шин* и 31-м путём Святого Древа Эц а'Хаим, а также числом **300**. Путь *Шин* связывает на Святом Древе сферу х'Од (которая в оккультизме традиционно сопоставляется с меркурианскими силами) со сферой Мальхут (соотносящуюся со сферой стихий и миром воплощения). Отсюда со всей очевидностью и проистекает французская интерпретация Дурака, как материалиста — человека с заземлённым (Мальхут) разумом (х'Од), а также как человека, которому его пороки и угрызения совести не дают подняться выше и постичь Таинство более высоких уровней мира, чем тот, на котором он безнадежно застрял.

Конфликт между ментальным миром х'Од и материальным миром Мальхут — это поистине титаническая драма, которая метафорически представлена на французских картах печально бредущим к своей гибели Дураком. Мальхут — это мир бодрствующего сознания, мир «здесь и сейчас», в то время как мир сферы х'Од всё время ускользает от такой пригвождённости и стремится то в будущее, то в прошлое. В отсутствии уравнивающего действия сферы Нэцах мы можем наблюдать здесь два исхода: мальхутический крокодил-дракон поглотит всяческие попытки Дурака двигаться дальше вверх, либо меркурианская устремлённость к неизведанным далям порвёт на части незадачливого путника, не видящего, какая бездна разверзлась у него под ногами.

Совершенно иную историю мы встречаем в английской версии размещения карты «Дурак/Шут». Здесь он соотнесён с первой буквой иврита — *Алеф* и занимает высшую из возможных позиций среди путей Древа Жизни: между сферой Кэтэр и сферой Хокма — то есть между Перводвижителем и Сферой Зодиака. Здесь «Дурак/Шут» — это Святой Дух, который «веет, где хочет». Первая интенция, ещё не оформленная даже в какую-то направленную силу. Это божественное безумие, о котором так красноречиво писал Св. Павел. Положение карты определяет её абсолютную сакральность, но это не означает, что стоит понимать её исключительно как воплощение идеи Блага. «Дурак/Шут» стоит за пределами таких слишком человеческих концептов, как Добро или Зло. То, что изливается из полупроявленной сферы Кэтэр, не может быть помыслено в понятиях обыденного рассудка. Даже высшие наши инсайты не смогут раскрыть перед нами Таинство этого пути, а значит наименование «Дурак/Шут» в данной традиции не столько относится к самому Аркану, сколько к нам (безумным!), пытающимся хоть как-то охарактеризовать то, что не поддаётся никакому осмыслению, что абсолютно глухо и закрыто для нашего сознания.

Что касается гематрии, то **300** — наименьшее число, которое можно представить в виде суммы двух простых чисел **двадцать одним** различным способом, с точностью до порядка слагаемых¹. То есть «Дурак/Шут» (**300**) — это и есть квинтэссенция 21 карты старшего Аркана.

¹ 7+293, 17+283, 19+281, 23+277, 29+271, 31+269, 37+263, 43+257, 59+241, 61+239, 67+233, 71+229, 73+227, 89+211, 101+199, 103+197, 107+193, 109+191, 127+173, 137+163, 149+151.

Карта-карт, объединяющая их, превосходящая их и в то же самое время лежащая за пределами как Старшего Аркана, так и всей колоды Таро. Число **300** — это ещё намёк на **три** септенера и **два нуля**: карту, которая представлена в колоде Таро фигурой Безумца (**0**) и пустоту (**0**), которую она означает, для которой даже ноль оказывается слишком определённым описанием, ведь она вечно трепещет между отсутствием и отсутствием самого отсутствия.

Вероятно, французские мистики проделывали такие или аналогичные процедуры по истолкованию числа **300**, что позволило им прийти к выводу, что Дурак Таро это не только «Умственная слепота», «Материалист» (Папюс), «Слепец, шагающий навстречу своей гибели» (Вирт), но также ещё и «Пророк» (Леви), «Неизбежное искупление» (Папюс) и даже «Абсолют» (Вирт). Таким образом в французской системе Таро появляется два Аркана «Дурак/Шут», явленный в виде 21-й карты — Безумец, Сумасшедший идущий от сферы разума (х'Од) к сфере материального воплощения (Мальхут) и другой, сокрытый «Дурак/Шут» — не представленный в Таро какой-либо картой, а являющийся своеобразной силой, уравнивающей все прочие карты колоды. Этот мистический Сумасшедший и есть высший Дух Айн-Соф, который не может быть воплощён в колоде, но на него можно намекнуть указанием на человеческую глупость, пытающуюся определить неопределяемое. Он есть место для Тайны и этому Аркану не только не может соответствовать никакой путь Древа Жизни, но и у него не может быть определённого места в колоде Таро — по этой причине Освальд Вирт ставит его в конце старшего Аркана, понимая условность данной позиции. Это просто место за пределами всех существующих мест, а не финальный аккорд старшеарканной системы.

Английские эзотерики пошли в ином направлении. Они соотнесли карту «Дурак/Шут» с буквой *Алеф*, имеющей гематрию **1**, но присвоили Аркану номер **0**¹. Тем самым им удалось добиться демонстрации того, что этот ключ Таро есть Начало Начал (**1**), но так как он имеет номер **0**, то это не столько сам исток, сколько то, что ему предшествует. Оккультный смысл французской школы у англичан стал явным. Безумец одухотворился, но представленный в таком виде стал менее «тайным», чем во французской школе Таро.

В книге «Тайны еврейского алфавита» Д. Палант писал: *«Алеф — первая буква еврейского алфавита. Являясь носителем основополагающих идей, она первая не только по порядку, но и по значимости. Если уподобить буквы камням, из которых строится дом, то алеф — краеугольный камень, лежащий в основании этого здания... Числовое значение буквы Алеф — 1, в мистической символике это число выражает единство всего сущего... В названии буквы зашифровано и непрестанное чудо присутствия Бога в мире. Читая составляющие это название буквы в обратном порядке, мы получаем слово "пеле" — "чудо"»*².

¹ Это роднит Аркан «Дурак/Шут» с мифом о букве *Алеф*, в котором она является как-бы нулевой буквой Торы (которая начинается с буквы *Бейт*), но первой буквой иудейского алфавита.

² Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

У другого видного учителя каббалистики можем прочесть следующее: «Алеф состоит из двух Йод (один вверху справа, другой внизу слева), соединённых диагональной Вав¹. В союзе "высшей реальности" (верхний штрих Йод) с "низшей" (нижний штрих Йод) благодаря соединяющему их штриху Вав (символизирующему Тору) и заключается главная тайна буквы Алеф»².



Рис. 225

Чудо, соединяющее высший и низшие миры — прекрасное определение Безумца Таро английской традиции. Что же касается французского соотнесения данного Аркана с буквой Шин, то здесь каббала нам также может раскрыть свою мудрость и высветить те оттенки смыслов, которые мистики и маги Франции вкладывали в этот Ключ Таро.

Обратимся вновь к книге «Тайны еврейского алфавита»: «Графически буква Шин состоит из букв Йод, Заин и Вав, написанных подряд³. Напоминаем, что Йод символизирует духовность высших сфер, Вав служит каналом, проводящим её в наш мир, а Заин обретает значение "зан" — "питающий, поддерживающий жизнь". Следовательно, духовность, сходя в этот мир, даёт ему жизненную силу»⁴.

Но не следует думать, что буква Шин толкуется лишь сугубо позитивно. Как и Безумец во французском оккультизме, Шин у каббалистов понимается весьма амбивалентно. О животворящей духовной силе было сказано выше, теперь же настало время для раскрытия «чёрной» стороны этой буквы: «Опасность ошибки, скрытая в двойственности буквы Шин, обсуждается в Талмуде ("Шабат", 104), где сказано, что на этой букве строится слово шекер — "ложь". Поговорка "У лжи короткие ноги" неожиданно находит подтверждение в написании слова шекер: Шин-Коф-Рейш, — где ни одна из букв не имеет больше одной ножки, что говорит о неустойчивости лжи»⁵.

Как и французские оккультисты, пишущие о двух «сумасшедших» в Таро (материалисте и божестве), каббалисты также говорят о двух буквах Шин. Одна из них принадлежит нашему миру, другая же — миру грядущему. Безумец Таро неопределим, так как он всё время меняется, а «одно из значений буквы Шин — шинуй ("изменение")»⁶.

Оба соответствия — и Алеф и Шин — превосходно раскрывают сущность данного Аркана, но акценты при этом совершенно смещаются. Духовный полёт,

¹ «Общее числовое значение буквы Вав (6) и двух букв Йод (10x2) равно 26. А это — гиматрия тетраграмматона — непроницаемого сущностного четырёхбуквенного Имени Всевышнего» — комментировал Давид Палант.

² Рабби Ицхак Гинзбург «Алефбейт». Цит. по: https://hermetism.info/htm/22_bukvy_ivrita.htm

³ Рис. 225.

⁴ Д. Палант «Тайны еврейского алфавита» Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

⁵ Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/users/3376979/post154220030>

⁶ Рабби Ицхак Гинзбург «Алефбейт». Цит. по: https://hermetism.info/htm/22_bukvy_ivrita.htm

парение в высотах божественного мира для англичан и двойственность между заблуждением и боговдохновенным экстазом у французов. Пусть каждый решает для себя, какое истолкование ему кажется более правомочным. Но нельзя забывать главного: все толкования Таинств в той или иной степени носят условный характер. Они помогают прочувствовать те интенции, которые исходят из их ядра, но никогда не смогут дать точное определение, чем же являются те Арканы, в поисках которых мистики и маги прошлых веков и настоящего времени блуждают в высотах оккультной мудрости.



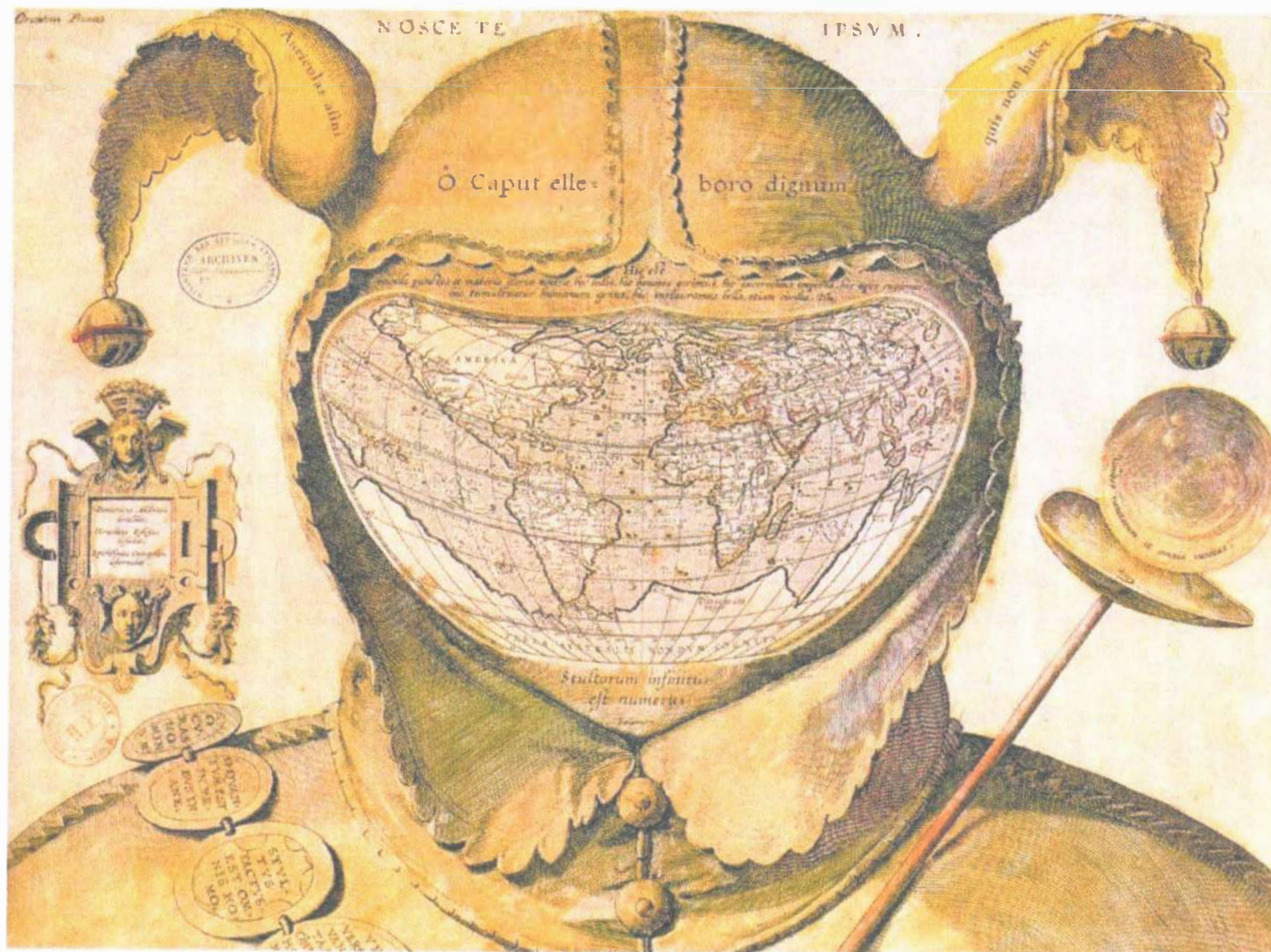
Астрологические и стихийные соответствия у этой карты наиболее проблематичны, так как Папюс и Г.О.М. оставляют эту тему открытой. Есть основания предполагать, что высшая ипостась Дурака может быть связана в этой системе со сферой чистого Духа, но это лишь намёк на Таинство (так как правомочно ли вообще «верхнего» Дурака считать Дураком Таро?). «Нижний» же Дурак остаётся без соответствий. Англичане относят карту «Дурак/Шут» к стихии Воздух, в древние времена тесно связанной с Духом: это дыхание самой Жизни, свободное и животворящее, веющее над «водами» в истории библейского Творения.

Гуайта и Вирт предлагают в качестве астральной аналогии «Дураку/Шуту» созвездие Цефей, а в качестве аналога рыси, кусающей Безумца — Малую Медведицу. Также негативная составляющая Аркана сопоставляется этими оккультистами с пассивным влиянием Луны, как источником безумия и помрачения рассудка. Освальд Вирт писал: *«Из всех созвездий символизму последнего Аркана Таро наилучшим образом соответствует созвездие Цефея, царя Эфиопии, мужа Кассиопеи (Аркан II, Папесса) и отца Андромеды, обнажённой девушки Аркана XVII. Африканский монарх был чёрен, и этот же цвет мы придаем Дураку, хотя средневековым рисовальщикам все же не пришло в голову изобразить его негром, как не пришло в голову сделать чёрной Папессу, хранительницу тьмы, бездны, в которой теряется разум»*¹.

Здесь устанавливается интересная взаимосвязь между вторым, семнадцатым и нулевым (двадцать вторым) Арканами: «Папесса», «Звезда» и «Дурак/Шут». Что между ними может быть общего? Все они ускользают от точного определения, все связаны с Тайной в самом высоком смысле этого слова. Вероятно, читатель сможет сам найти множество тонких нитей, объединяющих лично для него архетипику этих трёх Ключей Таро. Я предоставляю здесь возможность для самостоятельных инсайтов, ибо пусть тайна останется Тайной и обретёт место в душе читающего, а не на страницах этой книги.

Наиболее же экзотичное истолкование соответствия к данному ключу Таро предлагает Рудникова. В её системе это Орион. Античная культура оставила нам множество мифов об этом хтоническом герое колоссальных

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 195.



Маньеристская географическая карта 1580-90 гг. — «Весь мир под шутовским колпаком»



Рис. 226



Рис. 227

размеров. Есть в этих мифах и такие деяния, которые действительно правомочно сопоставить с изображёнными на некоторых картах Таро фигурами. В частности, истребление Орионом на Хиосе диких зверей огромной дубиной. Или слепота Ориона, которую он обрёл за осквернение дочери Энопиона. У Никола Пуссена есть картина, на которой изображён слепой Орион, ведомый Кедалионом к Гелиосу, который восстановил первому зрение.

Всё это отлично корреспондирует с базовым мифом «Дурака/Шута»: он безумен в своих поступках (осквернение Меропы и нимф), он владеет дубиной, путешествует со своим верным псом (или по другому варианту мифа — связан с дикими животными), он слеп, но ведом божественной силой к небесной жизни (Орион был взят после смерти на небеса). Смерть Ориона тоже имеет определённую связь с Таро. Ориона убил посланный Посейдоном скорпион (то есть водное чудовище), а карточному Дураку угрожает притаившийся крокодил.



Теперь обратимся к анализу карты Освальда Вирта из «Таро Средневековых рисовальщиков». Сравним между собой версию карты из «Каббалистического Таро» (1889)¹ — так называемой ранней колоды Вирта — с «Таро средневековых рисовальщиков» (1926)² — так называемой зрелой колодой Вирта, а также сопоставим с этими картами иллюстрацию к книге Освальда Вирта «Таро средневековых рисовальщиков»³ (1927)⁴. Первое, что бросается в глаза — это то, что в книге 1927 года была издана версия Аркана как раз из **первой колоды**, только в книге она решена в чёрно-белом варианте и соответствующим образом незначительно переработана под монохромное воплощение.

Вероятно, Вирт был первым кому пришло в голову изобразить «Дурака/Шута» чернокожим! Сам он принципиально настаивал на именно такой версии карточного Безумца и сопоставлял его с эфиопом Цефеем. По этой причине кажется весьма странным,

¹ Рис. 226.

² Рис. 227.

³ Именно здесь, в книжном варианте данной карты, Вирт также добавляет ранее отсутствующий в его колодах нулевой номер.

⁴ Рис. 228.

что в своей второй колоде (рис. 227) Вирт предпочёл дать традиционную для марсельской школы версию цвета кожи персонажа. Впрочем, это не единственный вопрос к иллюстрациям Вирта, так как его тексты (или промежуточные графические решения) часто оказываются радикальнее, чем конечные изображения.

Эфиоп в алхимической традиции символизирует стадию *nigredo*. С одной стороны, это самая тёмная, самая тяжелая часть работы, но с другой стороны, именно *nigredo* является маркёром, что адепт находится на верном пути: пока не начнётся *nigredo* — мы не вступили даже в преддверие чертогов гнозиса. Как и Дурак Таро, алхимический практик, попадающий в ситуацию *nigredo*, не знает, куда приведёт его дорога, но те, кто решительно следуют по своему пути, кто не сворачивают с него, несмотря на полную черноту вокруг могут столкнуться с чудом, и невозможное станет возможным, трансмутация состоится, и перед практиком откроются двери подлинных мистерий. В северной традиции «чёрные люди» (*blattem*) сопоставлялись с троллями и подчас даже считались тождественными злым демонам. Горные духи земли (тролли) и несущие с собой погибель и ложь демоны — не есть ли это прекрасная амплификация к низшему уровню архетипики нулевого Аркана?

Прежде чем обратиться к анализу изображения Аркана «Дурак/Шут», предлагаю сделать экскурс по окантовке карты из «Таро средневековых рисовальщиков», так как она тоже может поведать нам определённую информацию. Как обычно, в данной колоде её автор включает в окантовку значительное количество букв (сопоставимых с буквой *Шин*), заимствованных из древних языков. Это и латинская буква *S*, и аналогичная окская буква (их можно найти в значительных количествах вписанными в качестве маргиналий в окантовку карты). Широко представлены и всевозможные версии собственно буквы *Шин* в её современной и архаичной формах (более напоминающих современную латинскую букву *W*).

В самом низу левой части окантовки обнаруживаем три треугольника, повернутых в разных направлениях — это можно истолковать как три первостихии йециротической каббалистики (Вода, Воздух и Огонь), а также как отсылку к трём зубьям буквы *Шин*, которая часто так и переводится как «зуб». Это зубы крокодила, а также клыки рыси, вонзающиеся в плоть Безумца¹. В противоположном направлении — в самом верхнем углу правой стороны находим странную фигуру:



Рис. 228

¹ Примечательно, что только на рисунке Аркана «Дурак/Шут» в классическом Таро мы встречаем изображение зубов в действии — то есть вонзающихся в плоть. На Арканах «Сила/Мужество» и «Дьявол» иногда тоже встречаются зубы, но они не выполняют своей прямой функции — они ничего не грызут. Из этого общего правила есть несколько редких исключений из самой ранней истории карт, но начиная с марсельского канона впирающиеся в плоть зубы — атрибут животного, преследующего Дурака. Таким образом соотношение именно Аркана «Дурак/Шут» с буквой *Шин* (зуб) представляется в высшей степени логичным.

округлую букву *Шин* с двумя обычными «рогами» по краям, а между ними находится не одна, а две чёрточки! Возможно, это попытка автора визуально истолковать следующий каббалистический мотив: *«Буква Шин выгравирована на обеих сторонах головных тфилин¹. У Шин на правой стороне тфилин три головы, у Шин на левой стороне — четыре»²*. На карте Вирта стороны (относительно тфилин) изображены зеркально, что может указывать на *иную сторону* — на иномирность представленного на картинке рисунка. Ведь в мире, где нет никаких ориентиров не может быть «право» или «лево», так как всё оказывается абсолютно относительным. Может именно это и хотел поведать нам Освальд Вирт.

На протяжении десятилетий велись споры между представителями английской и французской школ Таро о правильном местоположении карты «Дурак/Шут» в структуре Старшего Аркана. Подчас такого рода дискуссии можно встретить даже в наши дни. Однако, Вирт, создавший свою последнюю колоду ещё в 20-е годы XX века, кажется, сумел разрешить данное противостояние, причём сделал это весьма изящно. Если бы современные «знатоки» Таро внимательно читали таротическую литературу прошлого, вероятно, им не пришлось бы каждое новое поколение изобретать всё те же старые добрые «велосипеды». Вирт соотнёс «Дурака/Шута» с двадцать первой еврейской буквой *Шин* (чем отдал дань французской школе Таро), на самой карте (в одной из версий) он разместил нулевой номер (в чём приблизился к английской традиции), но помимо прочего в своей книге он назвал этот Аркан последним — двадцать вторым (тем самым демонстрируя нам, что у такого Аркана, как Безумец Таро, не может быть фиксированного места). «Дурак/Шут» изображён блуждающим, он всегда в пути, а значит, в самой структуре колоды, он — **странник**, и у него не может быть строго определённой позиции. Вероятно, поэтому в своей ключевой колоде — «Таро средневековых рисовальщиков» — Вирт оставляет данный Аркан вовсе без номера.

«Арканы древнего Таро пронумерованы по порядку римскими цифрами от I до XXI; затем идёт последняя композиция, которая отличается от остальных тем, что на ней отсутствуют какие-либо цифры. По порядку она двадцать вторая, но её символическое значение соответствует нулю, ибо Дурак — это персонаж, который не должен приниматься в расчёт, так как интеллектуально и морально он попросту не существует. Не осознавая своих действий и не отвечая за них, он пассивно и бесцельно блуждает по жизни, движимый своими неразумными побуждениями. Он не принадлежит себе...»³.

Дурак Вирта одет в причудливый наряд: и его головной убор, и платье полосатые. Давным-давно (ещё в XIII веке) кармелиты решили носить плащи в полоску, мотивируя это красивой легендой о том, как возносившийся на колеснице пророк Илия сбросил свой плащ ученику Елисею и этот плащ покрылся полосами от огня, который исходил из

¹ Тфилин или филактерии — элемент молитвенного облачения у иудеев.

² https://www.toth.su/htm/22_bukvy_ivrita.htm

³ О. Вирт. Таро маров. С. 193.

мистических колёс божественной повозки, забравшей святого живым на небеса. Однако, несмотря на красоту мифа, именно из-за полос на своих плащах кармелиты были причиной неутихающего на протяжении столетия скандала. Их били в деревнях и городах, обзывали «мечеными братьями», а прочие священники и собратья по аналогичным нищенствующим орденам подвергали жестокой критике до тех пор, пока папа римский не запретил кармелитам носить такие плащи (что, впрочем, тоже подействовало далеко не сразу и не на всех). Полоски в европейском символизме означали подчёркнутую особенность, необычность, своеобычность, которая подвергалась жестокой критике в социуме, предполагающем строгую иерархию и унифицированность.

Как свидетельствует учёный-медиевист Мишель Пастуро, в 1310 году в Руане один человек был даже приговорён к смертной казни за то, что носил одежду в полоску, не подобающую его социальному статусу. *«С тех пор церковное сообщество объявило полоскам настоящую войну. Особенно это касалось тканей, где чередовались яркие цвета, как-то: красный, зелёный или жёлтый — цвета, вызывающие ощущение пестроты и разнообразия. В глазах церковных законов ничего не могло быть более бесчестящим»*¹.

Как всегда, в картах Вирта имеет огромное значение цветовой символизм, которым автор охотно делится со своими читателями, последовательно анализируя каждый элемент рисунка: *«Пестрота его наряда указывает на то, что он постоянно подвергается множеству несогласованных воздействий и влияний. В тюрбане Дурака, который раздулся от его причуд и прихотей, сочетаются четыре цвета — красный, зелёный, белый и жёлтый, причём красный близок к оранжевому, цвету разрушительного огня, символа опасных идей. Такого же цвета палка, которую Дурак держит в правой руке как совершенно бесполезный предмет, не находя ей никакого применения. Он не пользуется ею ни как тростью, ни как опорой и уж тем более не пытается исследовать с её помощью лежащий перед ним путь, как это делает Отшельник (IX). Бессмысленно уставившись в облака, он бредёт во власти своих импульсов, не задумываясь о том, куда лежит его путь...»*².

Вирт также даёт интереснейшие истолкования аллегорических фигур и предметов, изображённых на картинке Аркана. Рысь преподносится им в качестве символа угрызений совести, которые гонят персонажа вперёд и вперёд. Крокодил понимается как метафора хаоса, как хтоническая первичная субстанция, из которой вышел безумец и в любой момент может в неё возвратиться. Объёмный тюк Дурака, согласно Вирту, набит глупостями и причудами, а синий цвет палки, на которой он его несёт, говорит об идеализме. Последняя деталь кажется наиболее примечательной, так как во французской таротической традиции «Дурака/Шута» часто именовали «материалистом», а здесь указывается на прямо противоположную концепцию!

¹ Пастуро М. «Дьявольская материя: история полосок и полосатых тканей» / М. Пастуро. — С.-Пб.: Новое литературное обозрение. 2019. — С. 18.

² О. Вирт. Таро магов. С. 194.

От «того, кого не стоит принимать в расчёт», через «идеалиста», Вирт переходит к описанию безумца как «отца всех Богов» — как «космогонического персонажа огромной важности»: «Нельзя... утверждать, что к этому несчастному уже никогда не вернётся разум, ибо у его ног мы видим ярко-красный тюльпан, который, хотя и склонил свою головку, но ещё не совсем увял. Цветок ещё жив, и это говорит о том, что разум не покидает окончательно людей, которые безответственны, но ни в чём не повинны. Кроме того, мы видим на Дураке дорогой золотой пояс, который плохо сочетается с убожеством его нелепого наряда. Этот пояс состоит из пластинок, которых, несомненно, должно быть двенадцать, по числу знаков Зодиака, ибо этот пояс обвивает тело космогонического персонажа огромной важности. Дурак символизирует всё, что находится вне сферы познаваемого, Бесконечность за пределами конечного, абсолютное за пределами относительного. Он не кто иной, как Апсу, бездонная пучина, прародитель богов...»¹.

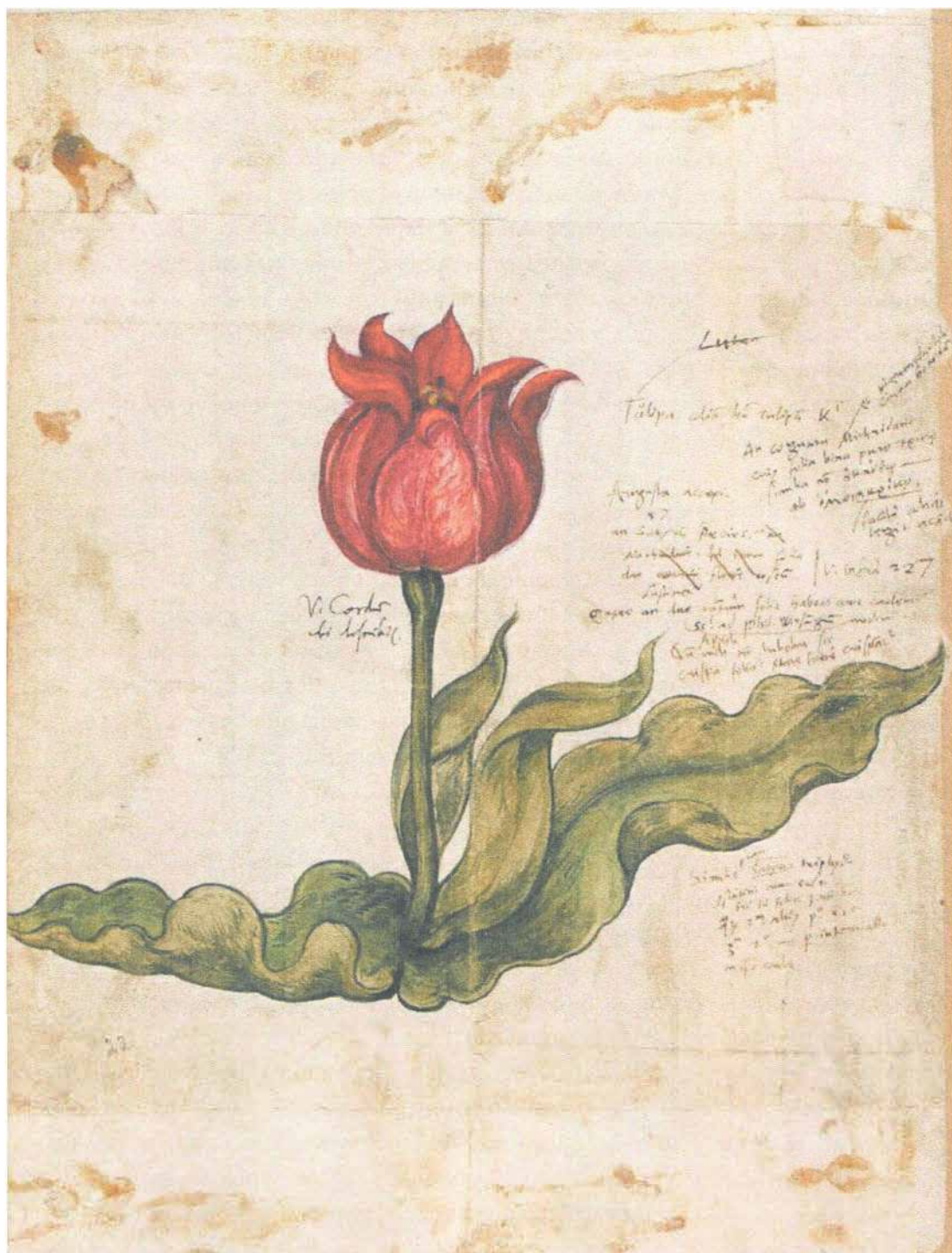
Важнейшую роль в скреплении Старшего Аркана у Освальда Вирта играет не только цветовой символизм (корреспондирующий между Арканами), но и символика цветка — красного тюльпана. Это цветок, непосредственно связанный именно с Арканом «Дурак/Шут», но появляющийся в колоде четыре раза, каждый раз в новой ипостаси. Почему я полагаю, что тюльпан стоит соотнести именно с последним Арканом, а не с первым, к примеру, на котором он также изображён? Потому что только у дурака из всех персонажей Таро на голове надет тюрбан, а *тюрбан* и *тюльпан* — это родственные слова (от перс.-тур. *tülbend*).

Красный тюльпан был и остаётся символом пылкого, безумного увлечения. Это чистая сила «Дурака/Шута» — захваченность боговдохновенным потоком. Размещая этот цветок у ног своих персонажей Вирту удаётся создать внутри 22 Старших Арканов свой *внутренний круг*, состоящий из четырёх карт. Это «Маг» /Фокусник», у ног которого можно наблюдать молодой бутон тюльпана; «Император» — с полностью распустившимся цветком в левой нижней части карты; «Умеренность», где цветок испытывает трудности и склоняется к земле и собственно «Дурак/Шут» — здесь цветок хоть и склонён, но на нём нет никаких признаков большего увядания, чем в четырнадцатой карте Таро. Изменения остановились — найден баланс между агрессивностью среды и внутренним огнём. И этим чудесным (или даже невозможным с точки зрения разума) балансом является Аркан безумия и боговдохновенности «Дурак/Шут».

Характеризуя данную тетраду стадий тюльпана в первом Аркане, Вирт писал: «...ещё не распустившийся тюльпан, который тянется вверх прямо под ногами у ловкого фокусника. Здесь этот цветок говорит о том, что посвящение ещё только начинается, ибо у ног Императора (Аркан IV) он изображён уже распустившимся, а у ног Умеренности (Аркан XIV) — увядшим. Примечательно, что он также изображён и у ног Дурака (Аркан XXII), причём ещё не до конца поникшим»².

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 194—195. (выделение моё — Г.З.).

² О. Вирт. Таро магов. С. 85.



Первое европейское изображение тюльпана —
гравюра по рисунку К. Геснера (1561 г.)

Можно представить себе, что в первом Аркане мы имеем дело с зарёй становления человека. С метафорическим Утром, в котором бутон наших способностей лишь робко начинает поднимать свою голову. Это есть Начало: начало нашей осознанной духовной жизни. Второй этап, сопряжённый с картой «Император» — это зенит нашей экспансии вовне. Это Полдень нашей жизни и нашей активности. Мы подчиняем свою жизнь своей воле и научаемся быть хозяином самому себе. Не удивительно, что здесь тюльпан изображён в фазе своего наивысшего расцвета. Но за всяким триумфом следует Вечер. Это закат, окончание, необходимость перестраивать свой путь с внешнего мира на внутренний. В четырнадцатой карте Таро, подобно Солнцу, мы погружаемся в океан сокрытых в наших душах бездонных миров. Нам уже не хватает экспансивных сил и помощь приходит изнутри или, если угодно, свыше. Так цветок, склоняясь к самой земле, поддерживается водами, что льёт из сосуда в сосуд ангел Умеренности. Но это ещё не конец. Более того, это бесконечная история, у неё нет и не будет конца. И четвёртая позиция — это Полночь — переход на новый уровень, выход за пределы внешних ограничений. По этой причине кажется, что цветок остался таким же, как и на предшествующей карте, так как внешнее более не имеет уже никакого значения. Вплоть до Аркана «Умеренность» мы видели типичную картину зарождения, расцвета и увядания, но нулевой Аркан нарушает такой план. После сопротивления силам времени, силам смерти, агрессивной среде внешнего мира в Аркане «Умеренность» мы встречаем **непротивление** Аркана «Дурак/Шут». И самое фантастическое то, что результат (состояние цветка) оказывается одинаковым, но теперь этот результат достигается минимумом потраченных усилий!

Люди часто полагают, что прямо у них на глазах рушатся основания великих проектов, великих идей. Для кого-то это упадок веры, для кого-то — научного знания, для кого-то — государственности и социальной ответственности, а для кого-то — образования или искусства. Но подобное люди ощущали во все времена и как бы ни «падали» уровни образования, духовности или искусства, тем не менее никакой катастрофы так и не происходит. Люди по-прежнему живут, верят, общаются, открывают новые рубежи в научной сфере и создают новые шедевры искусства. Апокалипсис всё время откладывается. Вероятно, суть апокалипсиса именно в том, что мы всегда ощущаем себя стоящими прямо в его преддверии, но время которого так никогда и не настанет. Можно отчаянно сопротивляться несправедливости мира, а можно не обращать на неё своё внимание — и если верить рисункам Вирта, то для вечности результат будет одинаковым. *«Ибо чистая воля, не укрощенная умом, свободная от вожделения к результату, совершенна во всех отношениях ...»*¹.

Самым сильным в позиции Освальда Вирта я считаю то, что он, с одной стороны, «поддержал англичан» и унаследовал определение безумца как Абсолют, Парабрахман, Бесконечность, Айн-Соф, с другой стороны, не просто сохранил безобразный облик персонажа, но ещё его и

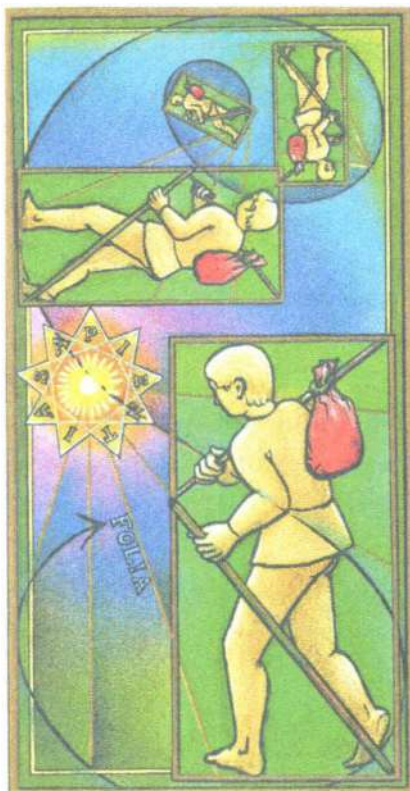
¹ Liber II. Послание Мастера Терiona. Цит. по: <https://www.thelema.ru/library/alister-krouli-liber-ii-poslaniye-mastera-teriona>



Alchemical Tarot



El Gran Tarot Esoterico



Tarot symbolique Maçonnique



Medieval Scapini Tarot

усугубил. Уэйт сделал своего Дурака окрылённым божественными идеями юношей и представил его как прекрасного принца, скрывающегося под пёстрыми одеждами театрального актёра. В доуэйтовских колодах Дурака изображали иначе (но он и значил нечто прямо противоположное). Вирт же сумел сделать нечто невозможное: он представил Сумасшедшего ещё более безобразным, чем он был когда-либо ранее изображён, но наделил его самым сакральным смыслом. Тем самым показав нам, что у нас никогда не будет гарантий, для констатации, что здесь мы видим божественный экстаз, а здесь — безумие. И подлинное безумие (а точнее, самая обычная глупость!) — это утверждать обратное.

«Дурак/Шут» — страшная карта, так как она демонстрирует нам, что кажущееся сумасбродство, может быть вершиной божественного разума и то, что мы именуем безобразным и ничтожным, на самом деле может быть чем-то прекрасным и величественным (тем, что творит новую реальность прямо у нас на глазах). Так что версия этого Аркана у Вирта несмотря на то, что он отталкивается в своей основе от марсельских колод Таро, тем не менее наделена значительно более проработанным символизмом и главное, не может и не должна рассматриваться вне контекста текстов Освальда Вирта о Таро. Только так колода обретает подлинное «стереофоническое бытие» и начинает звучать, как многоголосная симфония.

Хочется завершить анализ данной карты словами самого автора, который верил в то, что в ней скрыта тайна к постижению как Ключей колоды Таро, так и много бóльших Арканов — таинств окружающего нас мира. *«Мудрец не позволяет словам обмануть себя; отнюдь не пытаюсь отрицать Бытие словесно, он ищет Дурака в самом себе, осознавая пустоту узкой человеческой личности, которая занимает столько места в наших жалких занятиях. Давайте наконец признаем, что мы — ничто, и тогда Таро раскроет нам свою последнюю тайну!»*¹.



Предсказательные значения согласно Освальду Вирту:

Абсолют; Бесконечность; То, что находится за пределами нашего понимания; Иррациональное; Абсурд; Пустота; Изначальная субстанция; Нирвана; Потворство слепым инстинктам, желаниям и страстям; Безответственность; Неспособность управлять собой и противостоять внешним влияниям; Ничтожество; Игрушка скрытых сил; Профан, непригодный для посвящения; Слепец, шагающий навстречу своей гибели; Человек, который не способен осознать свои ошибки и потому не мучается угрызениями совести.

¹ О. Вирт. Таро магов. С. 195.



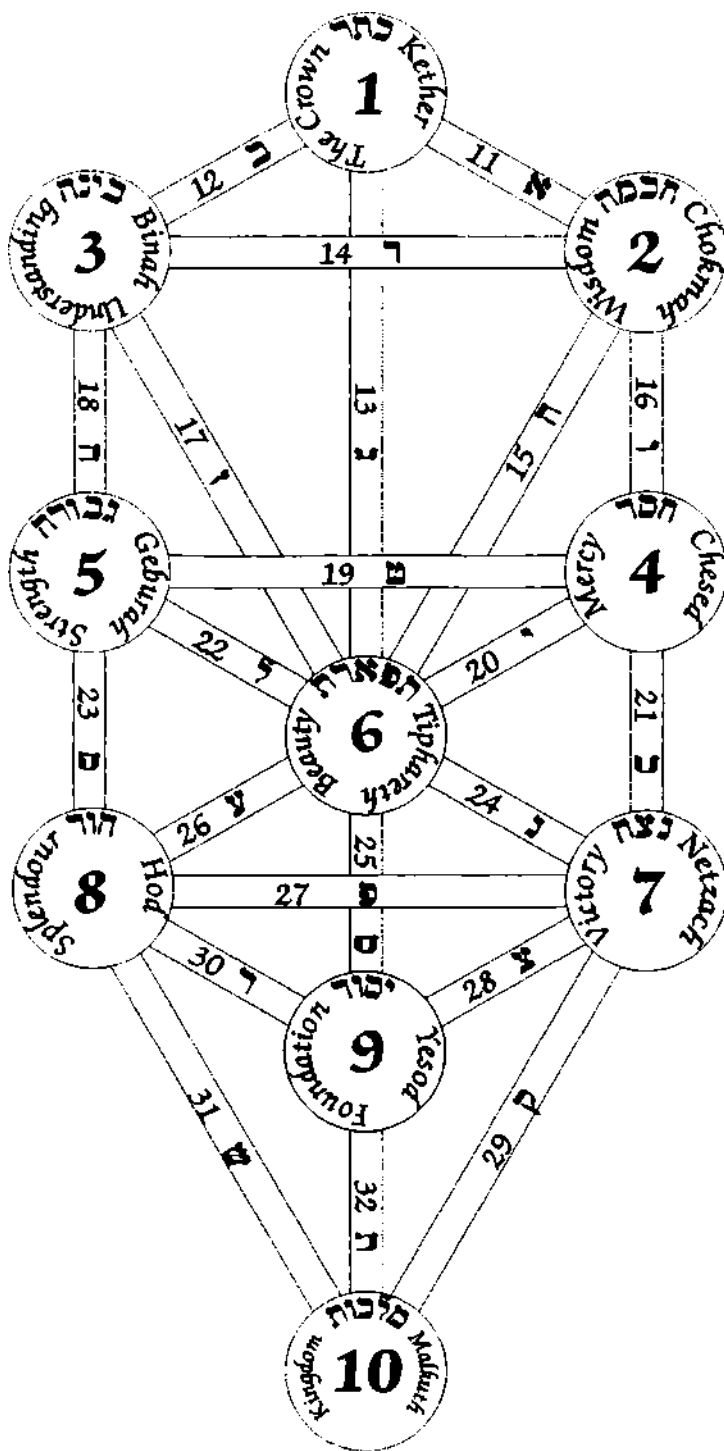
B.O.T.A. Tarot



Jeu de minciate à enseignes italiennes dit alla Colomba Angelo Marisi Bologne (1760)

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

СТАРШИЙ АРКАН ТАРО КАК МНОГОУРОВНЕВАЯ СИСТЕМА



Вариант каббалистического Древа Жизни (Эц а'Хаим), который используется в качестве основного в этой книге.



В своих книгах я достаточно много писал о каждом из септенеров Старшего Аркана Таро. Показывал, как они делятся на три иерархизированные части, условно соответствующие:

- зоне нашего «Я» (I—VII),
- отношениям между «Я» и миром (VIII—XIV),
- явлениям мира как такового (XV—XXI).

Также я демонстрировал, как карты Таро, имеющие одинаковую позицию в разных септенерах (к примеру, I, VIII и XV или II, IX и XVI) несут в себе схожие смыслы. Такая системность в подходе к Старшему Аркану позволяет гибко и пластично ориентироваться в смысловых полях каждого из Арканов и, в то же самое время, достаточно точно разделять сферу действия каждого из них, устанавливать наиболее точные ассоциативные ряды, выстраивать продуманные соотношения между картами и т.д.

Казалось бы, найдена «панацея» от извечного волюнтаризма в трактовке карт. Однако, здесь тоже есть свои подводные камни, о которых необходимо сказать. Многие люди, начинающие обучаться символической системе Таро, приходят к выводам, что самое главное в освоении этого инструмента — научиться просто и чётко отделять смысловое поле одного Аркана от другого. И именно с этой целью используют в том числе и схему трёх септенеров: не для большей интеграции, а для большей дезинтеграции амплификационных рядов карт. Я с таким подходом никоим образом не могу солидаризироваться и чувствую себя обязанным высказаться на этот счёт более определённо.

Начнём с самого важного. В книге «Лики мистерий» я сравнивал колоду Таро с прозрачным кристаллом, имеющим двадцать две разноцветные грани. Каждый из Арканов является одной из таких граней — прозрачных, но имеющих свой неповторимый цветовой

оттенок (рис. 229). И смотреть на окружающий нас мир, задействуя лишь одну единственную грань, увы, невозможно: всегда в той или иной степени примешиваются и другие цвета-граней, окрашивающие своим оттенком получаемый результат (в зависимости от ракурса нашего взгляда). Таким образом, таротическая проблема не в том, что каждый гипотетически «чистый Аркан» (грань кристалла) «окрашивает» мир, на который мы смотрим через его смысловое поле в свой оттенок, но в том, что мы всегда имеем дело не

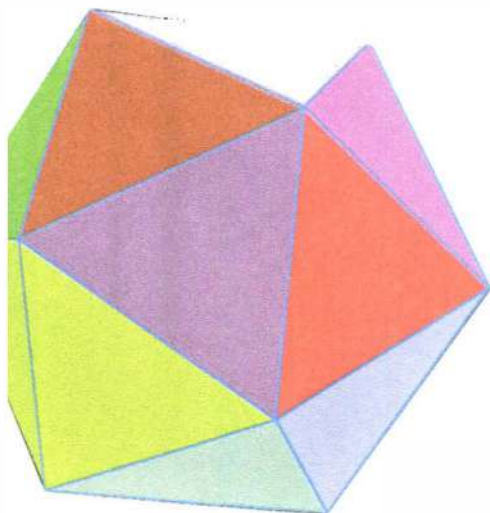


Рис. 229

с чистым, а со смешанным амплификационным рядом нескольких Арканов — с таким рядом, в котором не всегда можно выявить даже преобладающий в нём паттерн.

А теперь представим себе такую ситуацию. Мы находимся в пещере, наподобие той, что описывал Платон, но в отличие от платоновской пещеры у нас есть возможность свободно перемещаться по ней. Однако единственный выход из этой пещеры закрыт тем самым чудесным прозрачным многоцветным кристаллом, состоящим из двадцати двух разноцветных граней. Сквозь каждое из сочетаний этих цветных граней мы можем смотреть на мир за пределами нашей пещеры, но так как эти грани разноцветные, а сам кристалл всё время вращается, то всякий раз мы видим один и тот же мир в новом цветовом решении. С течением времени мы можем установить отличия, между тем **как** меняется этот мир при взгляде на него через разные сочетания цветных граней кристалла, но мы никогда не сможем узнать исходя из данной ситуации **каков мир сам по себе** — каковы его «истинные цвета».

Таким образом, проблемное поле, в которое мы включены и на которое устремлён наш взор может быть одним и тем же, но то, что мы будем акцентировать в этом проблемном поле, зависит от того, сквозь призму каких Арканов мы будем на него смотреть. И не стоит тешить себя надеждой, что когда-нибудь мы сможем наблюдать явления в мире и в нас самих сквозь призму лишь одного Аркана. Каждый из Арканов не является чем-то автономным, но встроен в структуру более крупную, чем он сам: в септениер, в Старший Аркан, в полную колоду Таро, которая сама является лишь отражением многоликих архетипических паттернов каждой конкретной эпохи.

Этот мысленный эксперимент с пещерой позволяет понять, насколько сложнее, тоньше и изысканнее механизмы работы колоды, чем о них принято говорить. Но даже и этот пример с пещерой — лишь упрощённая модель, которая только отчасти демонстрирует те сложнейшие процессы, которые лежат в основе использования возможностей колоды Таро как системы. Чего же не хватает в нашей схеме? Тотального метаморфизма (при сохранении базовых доминант внутри каждого их Арканов).

Представьте себе, что ваш друг находится в лабиринте. Он никогда там ранее не был и не знает пути, но у него есть рация для связи с вами. Вы тоже не знаете пути, но у вас в руках есть карты-схемы этого лабиринта. Проблема лишь в том, что лабиринт каждый час изменяется и вы не можете быть уверены на 100% где ваш друг находится сейчас. Однако, переструктурирование этого лабиринта подчиняется определённым правилам и на каждую из его переструктурированных версий у вас имеется карта-схема, что позволяет хоть как-то координировать продвижение вашего друга вперёд — к заветному выходу. Да, достигнуть желаемого результата — выйти из такой мобильной системы — представляется очень сложным и ресурсозатратным, но на самом деле это всё же целесообразнее, чем осуществлять бессмысленные блуждания наобум, которые не дадут практически никаких шансов на вызволение.

Как читатель уже, наверное, догадался, реальная наша ситуация в мире в сравнении с описанной выше метафорой осложняется тем, что не наш друг, а мы сами блуждаем в этом лабиринте и выйти из него нам сможет помочь лишь наша собственная воля, понимание и целеустремленность. А силой, ведущей и направляющей нас по этому пути, может стать, к примеру, колода Таро, если мы сумеем ею разумно воспользоваться. Мы никогда не можем видеть ситуации, в которых мы находимся «как таковые», так как никаких ситуаций «как таковых» не существует. Ведь мир «как он есть» — это тоже лишь наша проекция, схема, концепт — ещё одна грань цветного многогранника из примера про пещеру. И мы — заложники этих схем, ведь без них мы слепы.

В этом и лежит одна из основных проблем использования «символической разметки» духовного пространства. Если понимать такую разметку буквально — мы становимся её пленниками, мы ничего не видим за её пределами. Но если отказаться от любого взгляда через призму какой-то системы, мы оказываемся в ещё большей степени скованными — так как либо мы просто игнорируем (не видим) схему, сквозь которую воспринимаем мир, либо вовсе ничего не воспринимаем, так как не способны воспринимать вне моделей восприятия.

Лишь интуиция и знание большого числа различных моделей и схем, помогающих культурально-обусловлено воспринимать окружающий нас мир, могут помочь выстроить такой баланс сил, при котором системная модель восприятия и спорадический отказ от неё (в пользу другой модели) будут парадоксальным образом функционировать в равной степени успешно.

Только использование сочетаний граней кристалла-системы при готовности в любой момент отказаться от привязанности к той или иной комбинации Арканов/цветов может помочь человеку конструировать новые миры. Тогда случайно выпавшие карты в ответ на ваше вопрошание (какими бы ни были карты и каким бы ни был вопрос) в любом случае скажут правду — так как они лишь сакцентируют ваше внимание на тех или иных гранях вашей реальности и установят/раскроют сложную сеть отношений между ними.

По этой причине любой расклад истинен, если мы умеем его правильно читать. Он позволяет сместить доминанты нашего восприятия, после чего мы видим мир в «других очках». Мы можем бесконечно вопрошать одно и то же, и каждый раз карты будут давать нам разный, но в одинаковой степени истинный ответ. А если использовать не только Таро, но и другие символические системы, то высвечиваемые ими грани нашей реальности всё время будут смещаться, причём настолько, что подчас будет казаться, что мы путешествуем между альтернативными Вселенными.

Кого-то это может напугать, но, отказавшись от использования символических систем и имея возможность видеть мир лишь сквозь призму одних (предзаданных нашим опытом) «очков», мы никогда не воспримем другие грани мироздания. Доверившись «мудрой случайности», надевая через бросок костей или через карточный расклад всё «новые и новые

очки», мы будем всякий раз узнавать о своём окружении что-то такое, чего раньше не замечали, будем наблюдать новую систему отношений и связей, которые раньше не чувствовали. Таким образом обращаясь к колоде Таро, человек берёт в руки инструмент, о котором человечество могло лишь мечтать. Инструмент, позволяющий перемещаться в «новые миры», учиться у них, выстраивать с каждым из них свою логику взаимодействия.

И тут читатель, как многие из тех, кто приходили ко мне на публичные лекции, возможно захочет сказать: «Так вот она, цель работы с картами!», «Вот он, секрет Триумфов!». Я бы хотел поддержать веру в то, что это всё и есть **цель** нашей работы, но это не совсем так. **Цель** куда сложнее и куда интереснее. В конце колоды Старшего Аркана (или в её начале, а точнее — НИГДЕ), есть весьма примечательная карта, именуемая «Дурак/Шут». Именно в своём самом высоком аспекте она и является нашей искомой целью.

Попробую это объяснить и для примера обращусь к исследованиям Грегори Бейтсона. В сборнике статей, вышедшем под названием «Шаги в направлении экологии разума» (1972), Бейтсон предлагает весьма остроумный подход к анализу мастерства в искусстве. Развивая его мысль, можно сказать следующее. Существует три позиции по отношению к знанию — назовем их условно:

- **предзнание (или незнание)**
- **знание (осознание)**
- **сверхзнание**

Представьте себе, что вы наблюдаете, как кто-то показывает фокус. Вы можете верить в то, что перед вами творится подлинная магия, можете понимать, что вас сейчас обманывают или пытаются развлечь, но так или иначе вы не понимаете, каким образом фокуснику удаётся совершить иллюзию. Это и есть позиция незнания или предзнания, позиция предсознательная — так как вы ещё не осознаете, какие механизмы позволяют фокуснику обманывать ваше восприятие.

Предположим, что фокусник согласился поделиться с вами своим знанием и раскрыл вам свой секрет. Теперь вы знаете, каким образом срабатывал его фокус. У вас нет никаких иллюзий на этот счёт, но это не означает, что вы сразу же сможете показать данный фокус другим людям столь же успешно, как это делал фокусник, который заставил вас изумиться его искусству. Это позиция осознания (понимание, без возможности повторения).

Вам потребуются дни, месяцы, а, возможно, даже годы, чтобы научиться использовать полученные вами знания так, чтобы не думать о них вовсе. Когда знания и навыки перейдут на уровень автоматизма, вы сможете выполнять эту работу намного быстрее и намного совершеннее, чем смогли бы это сделать, полностью контролируя каждый свой шаг сознанием. Это и есть сверхзнание, высший бессознательный автоматизм, который хоть и не лежит в зоне сознания, тем не менее совершенно отличен от предшествующей сознательной стадии.

Как полагает Бейтсон, именно так были созданы все наиболее выдающиеся проекты человечества. Тот, кого мы считаем гением, на самом деле следовало бы считать сверхсознательным. Человек не пишет симфонию или роман в порыве неосознанного вдохновения, но, напротив, когда ему удаётся перевести своё мастерство на уровень автоматизма, у него появляется шанс сделать что-то сверх того, на что способно человеческое сознание. И главное, нужно понимать, что обучение не обязательно происходит через книги или ежедневную тренировку, бывают мириады опосредованных видов формирования нашей автоматической сверхсознательной деятельности.

Если понимать человеческие достижения в таком ключе, станет ясно, что ни мне, ни вам не приснилась бы как Д.И. Менделееву *периодическая система элементов* по той причине, что мы не работали над этим проектом сознательно и целенаправленно многие годы кряду.

Когда мне приходит в голову мысль, каким образом можно эффективно объяснить систему Таро или иная мысль — к примеру, как написать музыкальное произведение, это может казаться озарением или инсайтом, но на самом деле я отлично понимаю, что отдав исследованию карт Таро многие годы, а изучению музыки практически всю свою жизнь, я лишь сформировал в себе автоматическую сверхсознательную деятельность, которая позволяет, не используя сознание, тем не менее, давать результаты, которые могут превосходить сознательные.

Именно такого рода «бессознательное» (а точнее «сверхсознательное») начало отражено в Таро картой «Дурак/Шут» (в его самой высокой октаве). Картой, не имеющей номера, так как она выходит за пределы нашего разума. Картой, которая иронично демонстрирует нам одновременно как то, что мы **ещё не научились осознавать**, так и то, что мы **уже не должны осознавать**, поскольку переросли это. В одном случае мы получим глупца, который не понимая того, где находится, движется к своей гибели, в другом же случае мы получим гения, того, кто превосходит в эффективности все прочие фигуры Старшего Аркана, так как действует не инстинктивно и не рационально, но сверхрационально — превосходя себя самого. Именно в этом смысле нулевая карта Таро является высшей картой трансгрессии: не только началом, но и итогом — целью пути восхождения по Арканам.

Вообразите себе, что вы не просто удивляетесь тому, как сделанный вами расклад на картах начинает сбываться, не только поражаетесь неимоверному многообразию всевозможных присутствующих в любой ситуации деталей (акцентируемых различными Арканами Таро), но ещё и свободно можете переключать своё видение ситуации в различные модальности восприятия вовсе не используя колоду Таро, так как она стала для вас уже чем-то настолько естественным, что вы способны проделывать такие операции с изменением своей точки зрения на мир самостоятельно. Вот оно, мастерство «Дурака/Шута»! Но оно не возникает на пустом месте. Это высокая цель многотрудного пути, а не диковинное место, куда можно попасть случайно.

Для того, чтобы научиться такому сверхсознательному жонглированию культуральными кодами, представленными в европейских символических системах, недостаточно просто уметь чётко разделять смысловые поля Арканов и уметь смешивать их семантические ряды. Здесь есть сущностный момент, не осветить который было бы неправильным. И, возможно, именно он может стать «королевской дорогой» к овладению колодой Триумфов, как искусством на уровне сверхсознательной деятельности.

Некогда Роберто Ассаджиоли заметил, что типологию людей следует производить, не исходя из их действий, а исходя из их **целеполаганий**. Также и другой выдающийся знаток человеческих душ и культуры — Мишель Фуко — отстаивал точку зрения, гласящую, что один и тот же запрет, требование или установка, могут исходить из совершенно различного контекста и несмотря на внешнее сходство будут совершенно отличным друг от друга образом определять развитие ситуации.

В своей финальной работе «История сексуальности» Фуко предпринял попытку реконструкции запретов или ограничений на половую активность, которые накладывались на человека в Античной Греции (времен Сократа), святоотеческое время и викторианскую эпоху. Он подчеркивал, что требование воздержания и избирательность сексуальных связей моногамного типа во всех этих трёх исторических периодах было сформулировано практически идентичным образом, однако это совершенно не означает, что эти три культуры были хоть в чём-то схожи.

В первом случае — воздержание означало лишь свободу — то есть господство разума и воли над инстинктами, возвышенное самоутверждение, как демонстрацию величия духа человека. И то, что человек античности мог долго воздерживаться, совершенно не требовало от него реального воздержания: он должен был иметь силы и мужество ступить на тропу воздержания или продемонстрировать себе это (хотя бы однократно), но не обязан был с этим жить всю жизнь (если конечно он не хотел показать городу-полису и самому себе невероятную силу своей воли, но это уже его личный выбор, а не требование социума).

Как показывает Фуко — сексуальная сфера не только не считалась в эпоху античности чем-то скверным, но даже не существовало понятия каких-либо перверсий. Секс осуждался лишь в одном случае: когда инстинкты и биохимия так сказать (в современном понимании — влечения) господствовали над волей и разумом человека. Именно поражение свободы воли сексуальным вожделением осуждалось, но ни в коей мере не сам сексуальный акт или сексуальность как таковая.

В эпоху Отцов Церкви, всё было наоборот (хотя запрет на половую жизнь формулировался очень близко к античному). Идеологами раннехристианской церкви как раз осуждался сам сексуальный акт, как акт греховный, так как согласно их доктринам, влечение возникло в результате грехопадения. Именно здесь в этот исторический период возникают подробнейшие описания сексуальных перверсий (в виде запретов — то есть подробных комментариев на тему, что в сексуальной сфере делать нельзя, а в каких случаях сексуальный акт допустим и в какой форме).

Казалось бы, между греками и христианами различие проистекает по причине смены вероисповедания, но какое может быть различие между христианами первых веков и христианами XIX века? Того самого века, когда запрет на половую сферу был не меньший, если не больший, чем в предшествующие эпохи, в век, когда в буржуазном европейском сообществе сексуальное мракобесие подчас достигало пиковых показателей.

Фуко предлагает весьма неожиданный ответ. Если для традиционных обществ, где во главе иерархии стояла аристократия, господствовала идея **чистоты крови**, то этой идее буржуазия (которая даже породнившись с аристократией на этом поле могла претендовать только на статус полукровок), выбирает новую стратегию — **здоровья рода**. Как известно, именно в это время (XVIII — XIX вв.) медицина делает существенный рывок вперёд, и людьми начинают осознаваться по-новому проблемы формирования здорового потомства, исходя из здоровья родителей и их черт. Естественным, что буржуазия (стремительно занимающая все ключевые позиции в социуме в этот исторический период) начинает противопоставлять вырождающейся аристократии здоровье своего рода, гарантирующее благосостояние их капитала и представление о покровительстве Бога.

Именно в это время серьезная медицина утверждает, что секс (и особенно мастурбация) могут способствовать как развитию самых тяжёлых болезней, так и провоцировать безумие — самое страшное заболевание для буржуа. Безумие для монарха зачастую не снижало его авторитета и не вредило его статусу (тому есть масса исторических примеров), а вот безумие банкира — это уже другое дело. Монарх велик по крови, текущей в его жилах, а банкир по тому, что он может сделать, на что он способен сам по себе. Так что все викторианские запреты на сексуальность, согласно исследованиям Мишеля Фуко, проистекали не столько из косной морали, сколько из науки того времени и заботе о здоровье, которое было важным козырем в игре буржуазии против аристократического сообщества.

Так считал Фуко. И вне зависимости от того, насколько это верно, мы можем наблюдать на этом примере очень важную для нас идею: одно и то же требование, совершенно не обязательно проистекает из одного контекста. Одни и те же события могут быть рассмотрены сквозь призму разных комбинаций Арканов, но, получив осмысление именно через тот или иной конкретный Аркан (или группу Арканов), эти события начинают конституироваться различным образом и с большой долей вероятности будут развиваться во времени по-разному.

К примеру, используя символизм карт «Повешенный», «Башня» и «Солнце», можно описать такую же ситуацию, как и используя карты «Император», «Суд/Ангел» и «Колесничий». Но это не означает, что у этих Арканов одинаковое смысловое поле, а означает лишь то, что любая ситуация многогранна при единовременном её срезе. При анализе ситуации «остановленной во времени» смысловые поля Арканов действительно могут пересекаться. Однако, если рассматривать ситуацию во времени-процессе, то проанализированная через первую трёхарканную

модель, ситуация потребует иных решений, чем через вторую и приведёт к иным результатам.

Ещё один пример: мы сталкиваемся со сферой сексуальности и физического аспекта любовных отношений, которые греки именовали *афродизией*. Сквозь призму какого Аркана её рассматривать? Первое, что приходит на ум — карты «Вождение» кроулианского Таро и «Императрица» уэйтовского. И именно так поступают почти все начинающие практики. На самом же деле сексуальную сферу (как и любую другую) можно рассмотреть через любой Аркан! К примеру, взаимодействие по принципу доминирование/подчинение — «Император», растворение в объекте любви — «Императрица», сексуальная зависимость от какого-то человека — «Повешенный», утрата из-за сексуального влечения ценностных ориентиров — «Луна», утешение себя надеждами на изменения к лучшему в любовно-сексуальной сфере — «Звёзды» и т.д.

То, что мы именуем *сферами жизни* и соотносим с тем или иным Арканом, на самом деле является лишь точками отсчёта в общепринятой для нашей культуры системе, но совершенно не означает, что на эту проблематику невозможно взглянуть под другим углом. Более того, если бы прямое воздействие на проблемную ситуацию было всегда результативным, она бы не превращалась в то, что мы называем «проблемой», а коль скоро она в неё подчас превращается, то это значит, что для решения таких проблем потребуются «обходной манёвр», для которого нам очень и очень могут пригодиться карты Таро.

Таким же образом поставленная перед нами цель с последовательной её реализацией может быть выражена в разных Арканах и тем более в разных сочетаниях Арканов, что опять же будет оказывать не столько влияние на единовременный срез ситуации, сколько на перспективы её разворачивания во времени-процессе. Представьте себе такую гипотетическую ситуацию. Офисные сотрудники, работающие с документами, недостаточно качественно выполняют свою работу по причине того, что постоянно отвлекаются на общение между собой, не относящееся к их служебной деятельности. Можно сколь угодно гневно изливать на них требование не общаться на работе — то есть пытаться подчинить их Арканом «Император». Можно установить у каждого из них веб-камеры и наблюдать за ними, добавив тем самым к «Императору» Аркан «Солнце». А можно полностью переформатировать само требование «не общаться», заменив его на предписание «работать в наушниках и слушать любые плейлисты, которые захотят использовать сотрудники» (что можно отнести к действию четырнадцатого Аркана — синтезу свободы и долга). Такое ассиметричное предписание может дать положительный результат, а может и нет, но общаться эти офисные работники будут явно намного меньше. В нашем случае самое важное в этом примере то, что одну и ту же проблему можно решить через различные подходы и даже когда будет казаться, что в чём-то эти решения пересекаются между собой (прежде всего у них одна и та же цель), конечный результат, как правило, будет существенно различным.

И последний момент, о котором я бы хотел сказать в этом финальном очерке о Старшем Аркане. Три септенера, которые я определял ранее как 1) **ступень «Я»**, 2) **ступень взаимодействия «Я» и мира** и 3) **ступень мира «как такового»**, на самом деле не являются в полном смысле слова ступенями — так как они не статичны, а динамичны. Все они указывают на систему отношений. Первый септнер показывал, как мы выстраиваем отношения с самим собой: как манифестируем себя, как конституируем, как понимаем себя и как пытаемся демонстрировать себя окружающим (наша персона). Третий септнер указывал на наше представление о мире (которое мы называем мировосприятием и мировоззрением): указывал на то, что в наших представлениях о мире мы считаем в той или иной степени объективным. Второй же (срединный) септнер показывал фиксацию нашего внимания на отношениях как таковых (на нашем отношении к отношениям). Так что карты любого из септенеров всегда показывают **двойное действие** (исходящее от нас и направленное к нам). Это позволяет любую ситуацию описать посредством любого Аркана: он лишь вытянет из неё новые оттенки смысла, но не будет ложным, по существу.

К примеру, если бы существовала карта исходящей от нас **любви** или карта направленной на нас **ненависти**, то многоуровневая игра по пересозданию миров, какой является колода Таро, была бы невозможна. Но «карты любви», как и «карты ненависти», не существует, а тем более карты, которая бы строго определяла вектор направления этих чувств. И это величайшее благо! Ведь такая многогранная система отношений, которая есть в Таро, позволяет трактовать и любовь, и власть, не только сквозь призму нашего «Я» (карты первого септенера), не только сквозь призму взаимодействия с другим (карты второго септенера), но ещё и как самостоятельную мировую силу притяжения и отталкивания (карты третьего септенера).

Управлять и подчиняться. Что это такое на самом деле? Можно ли управлять, не подчиняясь представлениям и ожиданиям тех, на кого мы хотим воздействовать? А можно ли подчиняться, не управляя тем самым теми, кто демонстрирует перед нами свои интенции к диктатуре? Аркан «Император» говорит о фигуре властителя, которая включена в сложную систему управления/подчинения. И не случайно на четвёртом Аркане в «Таро Тота» изображён не только жёсткий властитель, но и агнец. Сквозь призму этой доминанты (управление/подчинение) можно рассмотреть любую ситуацию: искусство и его влияние, борьбу разума и чувств, взаимоотношения в любви, духовную аскезу и т.д. Тоже можно проделать и с любым другим Арканом Таро и тем более с любым их сочетанием. Во всякой жизненной сфере наличествуют едва ли не все архетипические силы, представленные в Старшем Аркане, но каждый из Триумфов в мириадах разных ситуаций будет раскрывать различные грани этих комплексных отношений. И всякий раз выходом из одной запутанной ситуации, будет переход в другую, не менее запутанную, но, возможно, более желанную.

Именно так функционируют карты Таро. И если мы научимся соизмерять расклад карт с наличествующей ситуацией не в смысле её истолкования

через карты и не в смысле большего доверия «слову карт», чем своим глазам, а через соединение своего взгляда на мир и своего взгляда на расклад, соответствующий этой ситуации в мире — вот тогда мы научимся использовать искусство карт Таро себе во благо. И когда это произойдет, колода станет для человека универсальным ключом к управлению собой и другими в той мере, в которой это не будет противоречить здравому смыслу и возможностям мироздания. И эти возможности, и их границы на самом деле несоизмеримо шире, чем всё, что мы с вами только можем помыслить.

Смены доминант восприятия, смены *жёстких* границ на *подвижные* — вот что позволяет человеку видеть сотни новых возможностей для реализации себя в мире и построения такого мира, каким человек хотел бы его видеть. И всё это заключено в маленькую коробочку, содержащую 78 картинок. В этой книге мы завершили разговор лишь о 22-х из них, а сколько у нас ещё всего интересного впереди: Придворный Аркан, Младший Аркан, карты корней стихий!

Целая Вселенная, а точнее мириады потенциальных Вселенных ждут, когда каждый из нас обратит на них своё внимание, чтобы творить их в согласии со своей истинной волей. Так что не будем заставлять их ждать и обратимся к исследованию этих неизвестных миров. И осуществить это читатель сможет как самостоятельно, так и обратившись к следующей моей книге, которая будет называться «Песнь восхождения» и будет посвящена числовым картам Таро.

Окончание — это возможность двигаться дальше, это всегда ещё и начало, а значит, данная книга не завершается, а лишь начинается ваше самостоятельное исследование Старшего Аркана. Окончив этот труд, я, по сути, лишь подготовил базу для дальнейшего расширения ваших (и моих собственных) знаний о каббале и Триумфах. Завершая эту книгу, я приступаю к работе над следующей. Ведь главное, чтобы всякое завершение бросало вызов, провозглашало сокровенный вопрос — «что дальше?». Чтобы у нас всегда хватало сил вопреки легенде о Фаусте, не промолвить: «остановись мгновение...», а, напротив, спросив у себя — «что дальше?» — собраться и идти по своему уникальному пути, похожему на пути миллионов других людей, но не тождественному им. А это значит, что даже если мы оказываемся в кольце ограничений Сатурна, в кольце времени и процессов старения, в кольце уробороса — это не значит, что нельзя двигаться вперёд. И пусть каждый «виток змея» будет для идущего не просто кольцом вечного повторения, но витком восходящей спирали!

Григорий ЗАЙЦЕВ

Бездны и выси (II):

культурологическое исследование
третьего септенера Старшего Аркана Таро.

16+

Компьютерная вёрстка — Андрей Кичо

Дизайн обложки — Григорий Зайцев

В оформлении обложки использованы карты из колоды

Ancient Tarot of Bologna, Giacomo Zoni (1780 г.)

Подписано в печать 26. 08. 2020

Формат 62 х 94 1/8

20 усл. п.л. — печать цифровая.

Тираж 500 экз. Заказ № 337

Издательство «Касталия»

Адрес: 115280, Москва,

1—й Автозаводский проезд, дом 4, корпус 1

<http://castalia.ru>

Отпечатано с оригинал—макета заказчика

в типографии «Издательские Технологии Т8»

Адрес: 109548, Москва,

Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

По вопросам приобретения книг
интеллектуального клуба «Касталия»

просим обращаться:

aton93@yandex.ru

+79055043637

<http://castalia.ru>

Если у вас возникли вопросы или
критические комментарии относительно

материалов книги, а также по всем

вопросам сотрудничества с автором

просим обращаться:

zaytsevcomposer@yandex.ru



Григорий Зайцев — кандидат искусствоведения, культуролог, композитор, член Союза композиторов России, лауреат более двадцати Всероссийских и международных композиторских конкурсов, инициатор и ведущий просветительского проекта «Булес-Ликбез», на протяжении ряда лет входил в Правление Союза московских композиторов, а также руководил Лабораторией актуального искусства Шнитке-центра. Григорий Зайцев — лектор-практик более десяти лет преподающий в государственных и частных ВУЗах России; в настоящий момент читает авторский курс «Эстетика» в Институте журналистики и литературного творчества (Москва), ведёт блок дисциплин в Белгородском государственном институте искусств, преподаёт курс «Алхимия» в Герметической Академии «Живое Серебро», а также выступает с публичными лекциями по проблематике карт Таро и Алхимии

в рамках интеллектуального клуба «Касталия». Григорий Зайцев — один из ведущих российских академических исследователей эзотерической традиции, участник фестивалей, мастер-классов, конференций, посвящённых картам Таро и герметизму, автор тарологических статей и видеокурсов, а также монографий «Лики Мистерий», «Таинство пути» и «Бездны и выси» (в двух книгах) являющихся наиболее объёмными и фундаментальными исследованиями Старшего Аркана не только в России, но и в мире.



ISBN 978-5-521-15801-0

